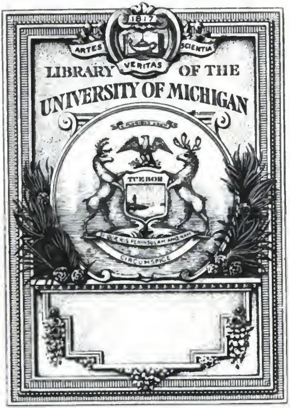

1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Ludwig Anzengruber / Werke 15. Band
Dritter Teil

Ludwig Anzengrubers sämtliche Werke

Unter Mitwirkung von

Karl Anzengruber

herausgegeben von

Rudolf Latzke und Otto Rommel

Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe in 15 Bänden

15. Band, III. Teil

Kunstverlag Anton Schroll & Co.
Wien

Ludwig Anzengruber

Schriften zum Theater

Herausgegeben von

Otto Rommel

Kunstverlag Anton Schroll & Co.
Wien

Druck von Christoph Reißer's Söhne, Wien

Inhaltsübersicht

Schriften zum Theater

Moralisches

Es ist doch etwas Eigentümliches um die sittliche Entrüstung, sie hat etwas gemein mit der vorzeiten harmlosen Gemütern glaubwürdig gemachten „Stimme des Blutes". Diese „Stimme des Blutes" machte nämlich oft — auf der Bühne und in Romanen — dem nichts ahnenden Vater die Nähe eines „natürlichen Kindes" kund; die sittliche Entrüstung folgt auch derlei divinatorischen Impulsen, und wissen wir erst, daß wir eine Unsittlichkeit vor uns haben, dann entrüsten wir uns ganz gehörig.

Diese sittlichen Eingebungen haben leider mit anderen Eingebungen das gemein, daß sie sich nicht kommandieren lassen, sie bleiben oft aus, wo sie zu erwarten wären, und brechen plötzlich an einer Stelle durch, wo sie sehr „unvermutet" wirken. Dieses unberechenbare, Neusiedler-seeartige Verlaufen und Anschwellen sittlichen Gefühles hat unserem Zeitalter schon oft die Klage wegen sittlicher Heuchelei auf den Hals gehetzt; Frau Klio wird jedenfalls darüber nach uns bei geschlossenen Türen verhandeln müssen.

Die Zensurbehörde findet z. B. in irgendeinem Romane eine das sittliche Gefühl entrüstende Schilderung und läßt den Roman konfiszieren, indessen

findet dieselbe Behörde zulässig, daß Fräulein Hornischer oder Ulke oder andere Lieder singen, wie ... Pardon, ich hätte bald vergessen, daß sich derlei Liedertitel oder Strophen vor einem anständigen Leserkreis nicht wiedergeben lassen, ja, daß uns ein Abdruck solcher Poèmes so strafbar erscheinen lassen könnte, wie den Herausgeber des gemaßregelten Romans.

Vielleicht sind diese Zeilen auch Veranlassung, daß einem oder dem andern anständigen Leser die sittliche Eingebung verläßt und er mit Gattin und Kind zur Hornischer oder Ulke oder anderen pilgert, natürlich nur, um sich zu überzeugen, „ob es denn wirklich so arg sei".

In seiner überreizten Phantasie das Monströseste erwartend, läßt ihn dann das Gebotene gar nicht zur sittlichen Entrüstung gelangen.

Es war doch weniger arg, als er sich's gedacht hat, und man muß doch wieder einmal bei Gelegenheit hin, denn es ist doch ein rechter Spaß, wie sich „seine Alte" und seine „Älteste" genieren — und die Lieder sind doch so instruktiv — und er sitzt so selig als „verfluchter Kerl" daneben, der mehr weiß, als er sagen darf.

Es ist doch etwas Schönes um das Sittlichkeitsgefühl.

Wir begehen im gewöhnlichen Leben oder sehen mit allem Gleichmute Dinge geschehen, die uns, in Büchern besprochen, besungen oder auf der Bühne dargestellt, in Hochöfen sittlicher Glut und Hitze verwandeln.

Ach ja, es ist etwas Schönes um das Sittlichkeitsgefühl.

Halb Wien hatte nichts Klügeres zu tun gehabt, als sich über „Fernande" sittlich zu entrüsten.

Mein lieber Himmel, ich gestehe auch, mir hätte es mehr imponiert, wenn die zartfühlende Fernande Herrn Victorien Sardou gleich um das ganze Stück gebracht und sich, um der Entehrung zu entgehen, unter die Räder eines Wagens geworfen hätte! Wie rein hätten wir sie da weggekriegt. Aber als sie es später „aus Reue" nachholen wollte, als der Konflikt fertig war, wer konnte da noch das Gelingen des Unternehmens wünschen? Höchstens persönliche Feinde Sardous oder Jauners, welche dem einen seine Tantième, dem andern ein Effektstück mißgönnten — oder etwa das moralische Publikum?

Ach, das entrüstete sich sittlich und ... ging hinein.

Fernande hat es eben verpaßt, wie jedermann! Ich behaupte, jeder Mensch hat einmal einen Augenblick im Leben gehabt, wo er sich hätte aufhängen sollen, es ist nicht denkbar, daß sich bei dem heutigen Fortschritte der Bildung und der Kultur kein Anlaß dazu gefunden hätte, von der allgemeinen Erkenntnis der Erbärmlichkeit, des Daseins bis zu der speziellen eigenen Erbärmlichkeit, von dem Gefühle der Leere des Herzens bis hinunter zu dem der Leere des Magens.

Wie wenige aber haben's getan!

In Paris suchte vor kurzem ein junger Lebensmüder vergeblich in seinem Logis nach einem passenden Nagel und klemmte den Strick in die Türe des

Nachbars ein, der dankbar dieses Geschenk in seiner Eigenschaft akzeptierte und sich gleichfalls erhängte. Der eine tat es, um der Not, der andere um seiner Geliebten, der er überdrüssig war, zu entgehen. So hatten sie sich in einem Stricke versammelt, um der provisorischen Regierung des Weltgetriebes zu opponieren, an dem einen Ende hing der Protest gegen den Hunger, an dem andern der gegen die Liebe.

Gewöhnlich vertagt man solche äußere Maßnahmen, in der stillen Hoffnung, daß sie später nicht mehr nötig sein werden.

Auch Fernande vertagte; wir können dem Dichter nicht bestreiten, daß das höchst natürlich ist und daß es im Gegenteile vernunftwidrig wäre, wenn er sie, die er uns schildert als ein Mädchen, bei dem der Liebreiz vorherrscht, mit zierlichem Körperchen, dem die Repräsentation fehlt, mehr leisten ließe als manche große repräsentative Körperschaften.

Ach, es gibt ja genug Fernanden, wer kennt nicht eine oder die andere, manchem wandelt sie vielleicht zur Seite, nicht jede Blüte hat das Geschick vor dem Meltau bewahrt, aber im alltäglichen Leben meidet man den Konflikt — und dennoch entrüstet sich das Publikum, über die Sittenlosigkeit oder über den Konflikt? Ich weiß es nicht, ich weiß es überhaupt nicht, über was sich das Publikum entrüstet.

Dasselbe Publikum sitzt doch in des musikalischen Satyrs Offenbach Operette „Blaubart" und entrüstet sich nicht, und diese Operette — es sei erlaubt, jeder Prüderie gegenüber, hier derb zu sein — ist

das sittenloseste Machwerk, das je zynischer Blödsinn mit der blasierten Raffiniertheit zusammen gezüchtet. Entschuldigung für jeden derb deutlichen Ausdruck, der nun hier folgen muß; weil das P. T. Publikum nur den Blödsinn, aber nicht die Unsittlichkeit sehen wollte, so muß man sich bei der Hinweisung wohl deutlicher Begriffe und Wörter für dieselben befleißen. Fürst Blaubart, „im ganzen Land ob seiner Tugend bekannt", gebraucht der Reihe nach sechs Frauen, die sein Leib-Alchimist Popolani wohl zum Scheine tötet, in Wirklichkeit aber „allein tröstet".

Die Königin Bobèche anderseits hat wieder eine Anzahl Liebhaber, die König Bobèche zwar auch hinrichten lassen will, die aber der Haushofmeister ebenso sinnreich am Leben erhält, wie der Alchimist die Eheweiber seines Gebieters. Der Schluß ist bekannt, die von Blaubart „erledigten", von Popolani „getrösteten Gattinnen" werden mit den ehemaligen Liebhabern der Königin vereinigt. „Ist es so recht? tralala".

Nein! So ist es wohl nicht recht. Gebt gleiches Recht für alle, duldet ihr diesen raffinierten Fadenschlag der Schweinerei, dann habt ihr euch gegen keine der modernen Ehebruchskomödien mehr aufzuhalten, dann habt ihr „Fernande" als sittliche Komödie zu betrachten.

Oder waret ihr so naiv, daß euch erst gesagt werden muß, wie bodenlos unsittlich dieser blaubärtige Operettenunsinn ist? O dann gehet hin und lernet Logik, lasset euern Geist in spanische Stiefeln

einschnüren, hinket lieber auf geraden Wegen, als daß ihr auf krummen tanzt.

Das den Wienern sagen müssen, in einem Zeitalter, wo das „Wiener Extrablatt“ den Standpunkt des gesunden Menschenverstandes „schlecht und recht“ vertritt, oh, es ist betrübend!

Ebenso betrübend ist es, den Wienern sagen zu müssen, daß man oft von gewisser Seite jede Zote perhorresziert und sie doch selbst in die Übertragungen französischer Produkte hineinarbeitet.

Es ist betrübend, sagen zu müssen, daß wir einerseits flunkern mit sittlichem Gefühle, daß wir aber jederzeit bereit sind, jede sittliche Ausschreitung in mehr als christlicher Nächstenliebe nach dem „Erträgnis“ zu taxieren; wir verhöhnen nur die galanten Damen, nur die Volksmänner, nur die Spekulanten, die sich unter al pari „begeben“ haben.

Was ist denn wohl unsittlich? Alles, was gegen die ethisch schöne Gesinnungs- und Handlungsweise des Menschen verstößt.

Diese Gesinnungs- und Handlungsweise muß wohl sehr ideal gemeint sein, mag mancher schwache Sterbliche meinen, gewiß, aber Richtschnur muß sie bleiben bei Beurteilung des Sittlichen; die Schwäche, die selbstverkennend außer ihren Schranken sich hält, mag milde beurteilt werden, die Rohheit aber, die diese Schranken einreißen will, müssen wir verdammen können, über das Raffinement, das clownartig über diese Schranken setzen will, müssen wir erröten können!

Wir aber werfen die Schwachen und die Schlech-

ten in einen Topf, wir haben das Verdammen und Erröten verlernt, wir haben uns fingerdick die Röte der sittlichen Entrüstung aufgetragen, wir bleiben rot, wo wir erbleichen sollten.

Ach, es ist doch etwas Schönes ....

Nein, werte Zeitgenossen, die sittliche Entrüstung steht uns gar nicht schön an, wir haben eben den Maßstab für das Sittliche verloren.

Der Ehebruch auf der Bühne

Es gab Konflikte und Vorwürfe, welche vorsorgliche Regierungen auf der Bühne nicht zu berühren und nicht darzustellen erlaubten und welche auch das Publikum von früher als Angriff auf „geheiligte Institutionen und Gefühle" zurückgewiesen hätte. Die Zeit öffnete den Zensoren langsam die Faust und ebenso langsam dem Publikum die Köpfe, etliche früher verpönte Konflikte wurden bühnenfähig, und das war gut, das gab Unterhaltung für das Publikum, Futter für die Dramatiker, neue Rollen für die Schauspieler und Villen für die Direktoren.

Mehr nicht!

Und um das zu erreichen, bedurfte es einer Zeit, wie die unsere, die wie eine Riesin hinwegschreitet über das kleine Geschlecht, das sie vorfindet, einer Zeit, deren eherner Tritt sich selbst den Tauben bemerkbar machte, da er den Boden unter ihnen erschütterte. Ach, und nichts mehr als Unterhaltung, Futter, neue Rollen und Villen! Die helle, auflohende Begeisterung brütete die Denunzianten . . . aus! Der redliche Wille zum besonnenen Aufbau wurde paralysiert durch ... Barnabasse und Heuchler! Und die letzte Parole, die ausgegeben, „ehrliche getreue Arbeit", wird überschrien vom Schwindel

und einer Korruption, der jeder Handel ein gefundener ist.

Die Mehrzahl hat Reißaus genommen vor der Zeit, statt in ihre Kampfreihe einzutreten; überlaufen, zu Boden gerannt, mit fortgezerrt, zerfetzt vom Gestrüppe, aus tausend Narben blutend und nicht eine ehrende Wunde am ganzen Leibe, liegen wir nun im Lazarette und blicken hinaus in die Landschaft, was uns von dem „Völkerfrühling", von der konstitutionellen „Feldarbeit", von dem neuen „Aufschwung" geblieben! Alle Blüten sind abgefressen vom Geziefer, die Äcker unterwühlt, und alle Frucht dem Mastvieh vorgeworfen. Alles Edle und Ideale muß herunter in den Kot, und wenn wir es gelegentlich bedürfen, so holen wir es aus der Pfütze, da brauchen wir uns nur zu bücken, nicht aufzuschwingen.

Ein grauer Himmel spiegelt sich im Tümpel, um den empfindsame Gänse schnattern und fromme Gänseriche waten. Der Ausblick ist nicht erfreulich, wir werden nicht so bald von unseren Betten erstehen. Die „geheiligten Institutionen und Gefühle" sind freilich auch übel weggekommen, aber es ist den heiligsten Institutionen und den allerheiligsten Gefühlen auch nicht besser ergangen. Und für all das sollen wir uns jetzt in den Spiegel sehen dürfen. Kein besonderes Vergnügen für Kranke.

Kein Wunder, wenn wir uns nicht recht gefallen wollen. Es passen uns die Lieder unserer Poeten nicht recht. Unsere Hegira eignet sich zu keinem Heldengedicht, und kein neuer Glaube hebt damit

an. Es passen uns die Gestalten auf der Bühne nicht, es ist eine Zeit des Leidens, nicht des Handelns hereingebrochen, und Leiden begeistert nicht, es macht nur, wie seine Schwester, die Not, erfinderisch.

Aber Neues wollten wir, und das ersannen die Franzosen.

Als die verschiedenen verpönten Konflikte freigegeben wurden, da dachten die deutschen Schriftsteller, ich glaube, gar nichts. Nach Schillers Wort: „Aber, ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misère Großes begegnen, was kann Großes durch sie denn geschehn?“ fanden sie die Misère wohl zu miserabel? Was sollten sie machen mit den Gebildeten? Das waren lauter uniforme Menschen mit uniformen Gefühlen und Neigungen, und eine „Naturgeschichte der Gesellschaft“ läßt sich nicht gut zur dramatischen Bearbeitung an. Und tiefer griff auch der tiefsinnige Deutsche nicht.

Es kam ihm keine Ahnung, daß sich der Bann alles Uniformen auf der Bühne brechen lasse, daß bei brennenden Herzens- und Gemütsfragen, daß in dem Lichte der hohen und ewigen Fragen der Menschheit die Beleuchtung mannigfaltiges Leben in das Bild bringe, daß er hinansteigen und hoch über den schweigenden schlummernden Tälern die Bergfeuer der Zeit anzünden solle, damit es bei deren leuchtendem Scheine da unten lebendig werde.

Das war allerdings etwas viel verlangt, desto leichter machten sich's die praktischen Franzosen, die suchten nach, ob denn der Misère wirklich nichts

Großes (gleichbedeutend mit „Effektvolles“) begegnen könne, und kamen auf den Ehebruch.

Der Ehebruch ist zwar alt, vielleicht ist er gerade einen Tag älter als die Ehe, er ist auch nicht neu auf der Bühne. Er hatte seinen tragischen und komischen Ausgang; z. B. in Houwalds „Leuchtturm“ nahm die Sache einen tragischen Verlauf, der von Börne sehr eingehend gewürdigt wurde. Verschiedene Lustspiele Kotzebues und anderer, wo wir immer die von einem Liebespärchen geprellten, verliebten Alten sehr aufdringlich als „Vormünder“ bezeichnet finden, kommen mir auch wie verkappte Ehebruchskomödien vor; die Auffassung derselben war eben je nach Temperament und genossener Erziehung verschieden, den Erfahrenen blinzelte der Autor verständnisinnig zu, auf dem Zettel eine kleine Korrektur vorzunehmen, und statt „seine Mündel“ „seine Frau“ zu lesen, und die Unverdorbenen konnten so naiv bleiben, als sie es eben waren, das Lustspiel oder der Schwank verlor nichts dabei.

Also der Ehebruch ist auch auf der Bühne nicht mehr neu. Noch zu Kotzebues Zeiten war es ein komischer Effekt, wenn so ein Bürgerkerl zum Hahnrei wurde, dafür sorgte der ständische Vorzug derer, die die meisten dazu machen. Von höheren Kreisen kam nichts aus. Bleiben also nur noch Ehebrüche in gebundener Sprache und einzelne prosaische Fälle. Neu ist sohin der Ehebruch mit kleinbürgerlichem oder salonfähigem Anstrich.

Das ist das Große, das der Misère begegnen

kann! Was für Bilder, aus Natur und Welt genommen, sollen sie erschüttern? Der Todesgang der Helden, der Untergang, die Wiedergeburt von Völkern und Staaten, das Märtyrertum der Weisheit durch die Torheit, der Ehrlichkeit durch die Verlogenheit, der Schönheit durch die geschminkte, wattierte Häßlichkeit? Ach, das haben wir ja alle alles miterlebt und erschüttert hat manches davon. Die Kurse, die stehen wieder gar nicht übel, das andere sind wir zufrieden. Kein unauslöschliches Gelächter hat die ausbündigsten Narren hinweggescheucht vom usurpierten Platze, wir bleiben ernst, obwohl wir wußten, daß das unsere Papierrente drücken könnte, oder machte uns das erst ernst? Wenn der Sohn defraudiert, so ist er auf Reisen gegangen, wenn die Tochter fällt, so geht sie aufs Land zur Erholung, wenn die Armut droht, so macht man Konkurs — aber, wenn das Weib mit einem andern, wie im Shakespeare geschrieben steht, das Tier mit zwei Rücken macht, ah, das „kann der Zehnte nit leiden", das packt.

Da sitzen sie unten, die mit und ohne Grund Eifersüchtigen im Parterre und sehen erregt nach den „eine sehr kleine Welt bedeutenden Brettern" und machen gute Vorsätze „für den Fall", nehmen sich vor, den Nebenbuhler zu töten, der Frau zu verzeihen, oder umgekehrt, — sie zu töten und sich zu töten, — ihn zu töten und sie zu töten — mein Gott, diesem Mordtrieb kann in allen möglichen Abwandlungsarten Genüge geleistet werden. Also in solchen Morddeklinationen unten sitzen oder

ahnungslos neben der Frau zu sitzen, die ein junger Mensch aus der Loge sehr „terrainbekannt" beoperngudert, das ist pikant, das ist aufregend!

Der Dichter muß uns nehmen, wir wir sind, er muß uns die Heldin — schon des Stückes wegen — nicht widerlich machen, also schiebt er auch immer etwas Schuld dem andern Teile in die Tasche und variiert auch nach der Morddeklination „töte sie", „töte ihn", „töte dich", „töte es" den Ausgang seiner Stücke.

Das hat die „Misère" wohl anfangs unterhalten und gerührt, das einfache Dargestelltwerden auf der Bühne hat ihr wie eine Absolution ihrer Sünden geschienen. Aber von allen diesen Ehebrüchen ist nicht einer ein Ausfluß der dämonenhaften Gewalt, mit der die Leidenschaften das Herz des Menschen anfassen, verderben und hohnlachend zerreißen, die Liebesgöttin dieser Sünder samt und sonders ist das, was uns um das Erfassen unserer Zeit gebracht hat, die Helden erliegen keinem Geschick, sie gehen in ihrer S c h w ä c h e unter, und das ist es zuletzt, was selbst die „Misère" nicht mehr hören will, es ist ebenso ermüdend, wie es wenig schmeichelhaft ist, sich Tag für Tag einen erbärmlichen Schwächling nennen zu lassen, und damit hört auch der Geschmack an der „dargestellten" Sünde auf.

O laßt sie nicht wieder zurücksinken in Apathie, zündet die Bergfeuer an, daß es lebendig werde unten im Tale.

Der Tod auf der Bühne

Es war eine Zeit, da war die Bühne nur mit Teppichen ausgeschlagen, aber je nach den Szenen, die sich davor abspielten, besorgte die Phantasie der damaligen Zuschauer die Dekorationsmalerei, sie besorgte auch die regere Teilnahme an der Handlung des Stückes und das Eingehen auf die einzelnen Charaktere desselben, von der leidenschaftlichen Parteinahme für den Helden bis herab zur ungestümen Mißbilligung des Bösewichts, der oft gar bescheiden einer allzu lebhaften Anerkennung seines natürlichen Spieles durch ein Hinterpförtchen entfloh.

Dekorationsmaler dürften sich wohl etwas vornehm über diese primitiven Zustände aussprechen, aber Direktoren, Dichter und Schauspieler mögen ihre Kollegen von damals beneiden, welchen eine so reiche Dotation aus dem Schatze der Phantasie ihrer Theaterbesucher zufiel, während heutzutage Direktor, Dichter und Schauspieler alles aus eigenem bestreiten sollen, weil das Publikum „blasiert" ist.

Damals mochte es geschehen, daß die Zuschauer dem Schauspieler ernstlich zürnten, der durch irgend eine Ungeschicklichkeit den Ernst der Situation störte und damit oft den Erfolg des ganzen Stückes in

Frage stellte; heutzutage lacht das Publikum und dankt es oft dem Darsteller, daß er ihm ein Pförtchen geöffnet, durch das es dem manchmal gar steifen Ernste des gestrengen Autors entwischen kann. Heutzutage will die Phantasie erst angeregt, dann geleitet und geführt werden, sie will nicht mehr unbedingt mittun, sie hat eine Menge Vorbehalte und dadurch werden die Grenzen des auf der Bühne Darstellbaren immer enger.

Welche Anhäufung von Greueln vormals einem Tragödiendichter erlaubt war, kann Shakespeares „Titus Andronicus“ bezeugen, abgesehen von einzelnen Furchtbarkeiten, wie sie in anderen Stücken vorkamen, etwa die Blendung Glosters im „Lear“ mit ihrer haarsträubenden Ausmalung: „Halte einer den Stuhl, auf deine Augen setze ich den Fuß, — Heraus, du schnöder Gallert! — Ich hole Flachs und Eiweiß, es auf sein blutiges Gesicht zu legen.“

Das durfte damals gewagt werden, jedem Zuschauer taten dabei seine eigenen Augen weh, er hatte das unangenehme Gefühl, das wir heutzutage noch empfinden, wenn ein Mediziner uns recht anschaulich von einer geschehenen Amputation, Exstirpation und dergleichen erzählt; der Teil, der an dem fremden Körper ein solches Schicksal erfuhr, vibriert verwandtschaftlich in unserem Organismus nach, aber auf der Bühne darf derlei nicht mehr geboten werden, seit das gruslige Kopfabschneiden zum Paradestückchen der Wirtshausboskos herabgesunken ist.

Man kann diese Abneigung des Publikums gegen derlei grelle Bilder nicht übelnehmen, es liegt eine Läuterung des Geschmackes darin; doch beinzichtet man auch eben dieses Publikum der Frivolität, der Abneigung gegen all und jeden Ernst. Vielleicht auch da mit Unrecht, denn was den Geschmack nach der komischen Richtung hin anlangt, so war das Publikum von damals gewiß nicht tugendlicher, wenn auch etwas aufrichtiger, es hat seine Dosis Zweideutigkeiten nicht erst in Oblaten eingeschlagen verlangt; daß die Masse des Publikums überhaupt, um es trivial auszudrücken, lieber, um zu lachen, in das Theater geht, als daß sie an dem Ernsten und Erhabenen sich erbaut, das hat wohl, abgesehen davon, daß das Lachen eine der angenehmsten Erschütterungen, einesteils in dem wirklichen Bedürfnisse nach Erheiterung seinen Grund und andernteils in der höheren Wertung des Ernstes; man will heutzutage nicht mehr landläufig erschüttert werden, man will seine Gefühle, Empfindungen und Tränen nur um das wahrhaft Hohe und Ergreifende aufwenden, und was eben diesen Ernst, wie er unseren Zeiten zu Gesichte steht, betrifft, so dürfte derselbe nur in vereinzelten Fällen geboten worden sein; aber dafür können auch die Dichter nicht, sie mußten sich eben an die gegebenen Muster anlehnen, es ist also vor allen Dingen notwendig, das nunmehr schlechterdings Undarstellbare zu vermeiden. Es ist nicht möglich, heutzutage, wie oben berührt, zum Beispiel einer Person auf der Bühne die Augen ausreißen zu lassen, gut ge-

macht wäre es ein dem Ernste, der Würde der Kunst nicht entsprechendes Taschenspielerstückchen, stilvoll gegeben, das heißt so gemacht, daß selbst der letzte Galeriebesucher merkt: so arg wird es doch nicht, als sich die da unten anstellen, — dürfte es wohl einen ganz anderen Eindruck als den beabsichtigten machen.

Die Warnung vor derartigen Wagnissen gehört nun freilich zu den gutgemeinten Überflüssigkeiten, nur ein noch ungelenkes, gärendes Talent könnte auf derlei verfallen, kein Schauspieler würde sich zur Darstellung verstehen und jeder Direktor einfach die betreffende Stelle ausmerzen; damit stehen wir aber noch lange nicht an der Grenze des Darstellbaren.

Wenn in jenen guten alten Zeiten eine Person in einem Trauerspiele, nachdem sie Hand an sich selbst gelegt, oder nach irgend einer lebensgefährlichen Bedrohung, war diese nun gehauen oder gestochen, hinfiel wie ein Stück Holz, so war es ein stilles Übereinkommen, daß besagte Person für tot zu erachten sei, und es brauchte dazu nicht einmal ihrer hingehauchten Versicherung: „Ich sterbe!" oder den Totenbeschauschrei der Umstehenden: „Er ist tot!"

Es verrückte die Grundstimmung der damaligen Zuschauer gar nicht, wenn nach der Anlage eines Stückes ein Dritteil der handelnden Personen vor ihren Augen abgetan werden mußte; unserm heutigen Publikum gegenüber ist unbedingt derlei abzuraten, denn es verstößt dies gegen eine der

Hauptregeln der modernen ernsten, dramatischen Muse, ein einmal gebrauchtes Motiv, einen einmal benützten Effekt nicht zu wiederholen. Was in dieser Hinsicht dem Komiker recht ist, ist für den Tragiker nichts weniger als billig, sondern kann ihm sehr teuer zu stehen kommen.

Jenem guten alten Übereinkommen für Einzel- oder Gruppenmorde stand ein anderes auch für Massenabschlachtungen zur Seite . . . Schlachten kamen häufig vor auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, und hätten daher leider auch noch heutzutage volle Darstellungsberechtigung, doch dürfte hier der Kunst anzuraten sein, mit gutem Beispiele voranzugehen und die Statisten abzurüsten. Man war es allerdings einmal zufrieden, wenn die Komparsen sich wacker herumschlugen, die Feldherrn sich mit ihren Schildern anrannten und der Boden sich mit malerischen Gruppen „Gefallener“ bedeckte; die Partei, welche gesiegt hatte, ließ das Publikum auch nicht lange im Unklaren über das gesehene Schlachtgemälde, denn sie sagte es fein deutlich, sie habe gesiegt! — Eine noch so geschickt arrangierte Gefechtsszene vermag uns nicht mehr in Aufregung zu setzen; kein Soldat, der irgend eine Aktion mitgemacht, wird ausrufen können: Ja, ja, gerade so war es dort oder da, wo ich dabei war! Keine Erinnerung wird ihn anfassen an jene Furie des Kampfes, die Tochter der bleichen Furcht und des Selbsterhaltungstriebes, die ihn damals hinriß. Hinfällig sind beide Übereinkommen, nicht weil wir weniger, nein, weil wir mehr Phan-

tasie haben als unsere Altvordern; aber sie ist realistischer geartet und darum sind alle einschlägigen Vorführungen immer gefährlich für ein Werk und nur mit äußerster Vorsicht anzuwenden, weil eben das reinliche Morden und Schlachten auf der Bühne in zu grassem Gegensatze mit dem Entsetzlichen, dem unflätig Grauenhaften der Wirklichkeit steht, um einen der letzteren entsprechenden Eindruck auf uns zu machen.

Nicht einmal ein Schlachtfeld nach geschlagenem Kampfe können wir auf die Bühne bringen. Es ist nicht möglich, Leichenhaufen, aus denen wirr die starren Arme und Beine herausragen, aufzutürmen, nicht möglich, dem Auge das unter diesen Toten begrabene, zertretene, zerrissene, aber noch atmende, zuckende Leben zu zeigen, es ist unmöglich, dem Dialog der siegreichen Führer jene Begleitung zu geben, die er in Wirklichkeit hat, jenen aus tausend wimmernden, stöhnenden und aufschreienden Lauten gebildeten Akkord des Jammers, wie er über das weite Blachfeld streicht — o, könnte man das, es wäre mehr damit getan als mit allen Predigten der Friedensapostel!

Damit sei nicht gesagt, daß das Gebot: „Du sollst nicht töten!" auch auf der Bühne unumschränkte Geltung haben soll; durch die Bühne soll ja eben das Leben wiedergespiegelt werden, und in demselben haben ja bekanntlich alle göttlichen und auch menschlichen Gesetze nur relative Geltung von Fall zu Fall; wer möchte auch einem Autor Mord und Totschlag übelnehmen, wenn etwa gerade ein

Kollege durch die Mißachtung des Gebotes: „Du sollst nicht begehren deines Nächsten Hausfrau!" Triumphe feiert! Das sei aber hier zu konstatieren erlaubt, daß nach der heutigen Geschmacksrichtung das reinliche Morden und Schlachten hart an der Grenze des Darstellbaren steht und daher derlei Vorführungen nur mit besonderer Vorsicht zu geschehen hätten.

Das Publikum von damals fand es nicht bedenklich, wenn in einem Trauerspiele jeder Akt sein Opfer forderte, und wenn vor seinen Augen die Leiche Cäsars einen halben Akt lang auf der Szene liegen blieb; einem modernen Autor dürfte dagegen zu raten sein, haushälterischer mit den handelnden Personen seines Stückes umzugehen, blutige Taten rasch geschehen zu lassen und ebenso rasch das Bild dem Auge des Zuschauers zu entziehen, denn wie bemerkt, das Publikum von heutzutage hat eine realistisch regere Phantasie wie jenes von dazumal; verloren hat daher jener Autor, der sich vergißt, ein derartiges Bild zu lange stehen läßt und immer erörtert, als wollte er eben der Phantasie seiner Zuschauer gar nichts überlassen, gewonnen hat aber jener, welcher rasch und mit vollen Akkorden schließt und auf das Ausklingen in den Gemütern seines Auditoriums rechnet. Der Unbeholfenheit, die nicht mit raschem Griffe abbrechen kann, wo der Effekt nicht mehr zu überbieten ist und beim Fortspinnen der Handlung nur die Reaktion gegen die Aufregung eintreten muß, verdankt manche tüchtige Arbeit eine laue Auf-

nahme, während gerade durch jene Schlagfertigkeit manch mittelmäßiges Produkt zur Überschätzung sich hinanschwindelt.

Nun sei noch eine Schlußbemerkung gestattet; ein aufmerksam lesender Hörer dieser gedruckten Plauderei — hoffentlich findet sich doch ein oder der andere — könnte etwa vermeinen, er habe mich über logischer Begriffsverwirrung ertappt, indem ich eingangs dieser Auseinandersetzung sagte, die Phantasie des derzeitigen Publikums wolle erst angeregt, dann geleitet und geführt werden, und jetzt zum Schlusse mit dem guten Rat angerückt komme, sie frei laufen zu lassen. Aber ich verwahre mich dagegen, hier in einen Widerspruch geraten zu sein: die Phantasie des naiven vorzeitigen Publikums bedurfte keiner Leitung, sie ging eben beinahe auf alle dichterischen Voraussetzungen, auf alle, auch primitiven bühnlichen Behelfe gern und willig ein; daß das bei den dermaligen Theaterbesuchern nicht mehr der Fall sei, das hat wohl mancher Autor schaudernd selbst erlebt und leider war es auch in den Zeitungsblättern zu lesen. Aber eben in dem Anregen, Leiten und Führen der Phantasie des Zuschauers bis zu dem Punkte, wo sie, ganz im Banne der gegebenen Voraussetzungen, freiwillig sich als Arbeitskraft dem Dichter zur Seite stellt und ihm ermöglicht, hohe und höchste Aufgaben zu lösen, in dieser Führung, eigentlich Bestrickung, liegen alle Zielpunkte der modernen dramatischen Kunst.

Dramaturgische Plaudereien
(Die zeitgenössische Richtung dramatischer Kunst.)

I.

Ein Geheimnis, das keines bleiben darf. — Die zeitgenössische Richtung dramatischer Kunst in Frankreich. — Einwirkungen auf deutsche Produzenten. — Die zeitgenössische Richtung germanischer Meister, durch die Leistungen Björnsons, Ibsens und Molbechs nahegelegt. — Molbechs „Ambrosius“ und „Ring des Pharao“.

Frühere Literaturen gaben stets ein mehr oder minder genaues Bild der Tage, in welchen ihre Werke entstanden; alles Denken, Sinnen und Trachten, aller Verstand, alle Weisheit und Erkenntnis, all das, was ihre Zeit bewegte und bewegen konnte, kurz, alle Erfahrung, die der Mensch eben zur gegebenen Frist auf Erden machen konnte, fand ihren Ausdruck in Form und Gehalt, in Humor und Ernst, in Lust und Leid, und bei dramatischer Gestaltung trat die Signatur der Zeit in Charakteren, Konflikten und Motiven um so schärfer zu Tage.

Anders bei der zeitgenössischen Literatur. Auf allen Gebieten des Wissens zeigt sich ein gewaltiger drängender und treibender Fortschritt, ein Aufdecken von leitenden Fäden im Reiche des Erkennens, Entdeckens und Erfindens, deren Endpunkte, wie wir mit freudiger Ahnung eingestehen, für uns gar nicht abzusehen sind. Nur um auf Greif-

bares hinzuweisen: welche Rolle im Haushalte künftiger Erdenbewohner wird dem elektrischen Strome vorbehalten sein? Welche sozialen Umwälzungen werden die Ideen Darwins, verfolgt und geläutert, heranzwingen? Ein Blick ist uns in eine verheißungsreiche Zukunft gestattet, und wunderbare Funde, die an das Licht geschaufelt werden, vermitteln uns mit einer Klarheit, die bis in das Kleinste uralte Menschengeschichte vor das Auge bringt, die Vergangenheit. Und die Gegenwart? Unsere Zeit steht an gewaltigen, weltgeschichtlichen Ereignissen gewiß keiner anderen nach; vor unseren Augen zersplittern alte Reiche und neue Staaten erstehen, der Kampf für Gewissensfreiheit gegen jeden Glaubenszwang wird mit den schneidigsten Waffen geführt und die Humanität, die den Schwerpunkt durchaus nicht auf fromme Untätigkeit, sondern geradezu auf die Werktätigkeit legt, wird als das Evangelium der Zukunft gepredigt; doch all die treibenden, leitenden, bewegenden Ideen kommen auf unseren Bühnen zu keinem Ausdrucke, kein „gespielter" Zeitgenosse läßt viel von der Zeit merken, in der wir leben.

Wo ist heutzutage der Meister tragischer Kunst, der uns bis in die Tiefen der Seele erschüttert durch Veranschaulichung fremden, gewaltigen Schicksals, bis er dieses in das Allgemein-Menschliche auflöst, wo zuletzt Schuld und Leben, Sühne und Tod gleichbedeutend erscheinen und uns jener tiefe, ergebungsvolle Seelenfriede überkömmt, in welchem wir, vor das Verhängnis des Seins ge-

stellt, mit keiner Wimper zucken, aber dem Teile, den wir daran haben, dem Leben, uns überlegen fühlen, dem allezeit der Mensch und nur er allein, Inhalt gegeben hat und wir — wir selbst — ihm noch heute geben!!

Wo ist der Meister komischer Muse, der Schalk, der auf beiden Achseln trägt und uns heute über die Wichtigkeit und morgen über die Nichtigkeit des Lebens lachen macht, den stets die Kontraste kitzeln zwischen einem großen Aufwand von Mitteln und erbärmlichen Ergebnissen, zwischen heller Einbildung und grauer Wirklichkeit, sowie umgekehrt, mag er nun diese Kontraste zwischen Natur und Welt, Staat und Gesellschaft oder dem Wollen und Müssen des einzelnen sich abspielen lassen?

Man weiß von keinem der beiden. Es ist kein Geheimnis, und wäre es eines, so dürfte es keines bleiben, es muß gesagt werden, w i r h a b e n k e i n e B ü h n e. Aber seien wir nicht voreilig, sehen wir näher zu! Hätten wir etwa doch eine? Dann — desto schlimmer!

Wenden wir uns vorerst zu den Meistern zeitgenössischer dramatischer Dichtung, zu den Franzosen; zum wenigsten, was die Mache anlangt, dürfte es schwer halten, ihnen die Meisterschaft zu bestreiten. Über die Wahl der Stoffe, die ihnen beliebt, ließe sich allenfalls streiten, und das ist auch geschehen, denn die ununterbrochene Aufeinanderfolge von Ehebruchsdramen und Demimondekomödien und Demimondedramen und Ehebruchskomödien hat die Nachbarn germanischer Rasse

stutzig gemacht. Germane und Romane sind eben in diesem, wie noch in anderen Punkten, uneins; nicht, daß etwa unter dem bewölkten nordischen Himmel sich gar nicht ereignen könnte, was unter dem heiter blauenden Frankreichs vorkömmt — diese Heuchelei erspart sich wohl jeder Vernünftige — sondern weil überhaupt der Germane derlei heikle Dinge nicht gerne Rede hat, und der Romane hätte in dieser Beziehung vollkommen Recht, ihn zu ersuchen, aus dieser nationalen Eigentümlichkeit nur ja keine Tugend zu machen. Der Romane hat aber schließlich in anderer Beziehung alles Recht behalten, denn für ihn sprach diesseits wie jenseits des Rheines der Erfolg.

Es mag allerdings den Zuschauer ganz gehörig packen, wenn er sich in die Lage des betrogenen Helden hineindenkt, und ebenso die Zuschauerin, wenn sie sich, im stillen erschauernd, über die Unverläßlichkeit ihres Geschlechtes Gedanken macht, und es kann wohl beiden darüber ganz weich und tränenschwer zu Mute werden. Es mag allerdings für einen Lebemann recht ergötzlich sein, auch für ein Lebeweib (es ist das in Anbetracht des Gegenstandes gewiß eine erlaubte Wortbildung), wenn sie alle Künste des Betruges und all die kleinen und großen Verlegenheiten, die dabei mit unterlaufen, auf der Bühne in mutwilligster Laune glossiert sehen, und es mag beiden ein behagliches, verstohlenes Schmunzeln abnötigen, aber große Gedanken und ein befreiendes Lachen dankt man solchen Vorwürfen nicht.

Doch der Erfolg war unbestreitbar und der reizt zur Nachahmung, und diese wurde auch mit mehr oder minderem Geschick allenthalben versucht, selbstverständlich auch von deutschen Schriftstellern. Mosenthal schrieb ebenfalls so eine Art „Kameliendame“ und sehr bezeichnend hieß das deutsche Stück — „Madeleine Morel“! Selbst im Volksstücke machte sich diese Richtung bemerkbar; im „Närrischen Schuster“, einem oft gegebenen Stücke, wird ein Ehebruch von einer Mutter allerdings nur vorgeschützt, um den Vater an dem Rechte, über sein Kind nach Gewissen zu verfügen, irre zu machen; in einem anderen Stücke, in „Gevatter Neid“, dagegen, betrifft ein Mädchen die Mutter über einem Rendezvous mit einem Fremden und droht mit Verrat, und hier wird ein wirklicher Ehebruch eingestanden, um Schweigen zu erpressen, und das Kind vor die Wahl zwischen dem nominellen und dem wirklichen Vater gestellt. Es muß dem Leser überlassen bleiben, ob er in derlei ein Anzeichen erblicken und sich in dessen Deutung versuchen will oder nicht; auf die ganze einschlägige Richtung wird ohnehin zum Beschlusse wieder zurückgegriffen werden.

Wir haben nun die Leistungen dramatischer Autoren germanischer Rasse in Betracht zu ziehen, und da möge es gestattet sein, ein wenig nördlicher, über Deutschland hinaus, auf die skandinavische Dichtertrias Björnson, Ibsen, Molbech das Augenmerk zu richten. Dieser Sprung über Deutschlands dramatische Produktion und Produzenten hinweg geschieht weder aus Unkenntnis der betreffenden

Literatur noch aus Mißachtung, kurz, weder aus lässigem noch böswilligem Gehaben, sondern nur, weil alles, was zur Sache gesagt werden soll, auf diesem Wege einfacher und anschaulicher gesagt werden kann. Die drei oben genannten Autoren sind genügend auch in Deutschland bekannt, um sich auf ihre Werke beziehen zu können, und diese sind für die zeitgenössische Richtung bezeichnender, was durchaus nicht die Behauptung einschließt, daß sie auch besser seien als die Bühnenwerke deutschen Ursprungs; Molbech gegenüber und auf Grund der zwei uns durch Übersetzung zugänglich gemachten Stücke: „Ambrosius“ und „Ring des Pharao“, würde sich ja auch ein solcher Ausspruch geradezu abgeschmackt ausnehmen.

Ein Umstand aber ist es, der die Werke dieser nordischen Autoren bezeichnender für die Beurteilung germanischer Bühnendichtung macht: die Glücklichen kennen das Institut einer Theaterzensur nicht; es ist ihnen die beneidenswerte Freiheit gestattet, ohne behördliche Bewilligung auszusprechen, was ihnen auf der Seele lastet oder das Zwerchfell kitzelt. Darum ist es um so lehrreicher, zu sehen, was sie mit von keinerlei Bedenken eingenommenem Kopfe und freien Händen für Arbeit leisten und wie sie sich zu ihrer Zeit und deren Fragen stellen.

Es liegen uns zur Beurteilung ausschließlich Dramen jener Mischgattung vor, in denen sich ein ernster Vorwurf, von einzelnen heiteren Elementen durchsetzt, präsentiert; die Komödie scheint dort eben so im Verfalle zu sein wie hier zu Lande, wo die

meisten Arbeiten nach der überkommenen Schablone angelegt und höchstens darüberhin selbständig gehudelt und geschleudert wird. Kotzebue zeugte Benedix, und Benedix zeugte Moser und Rosen, und diese zeugten Schönthan rc. Es ist das kein Geschlechtsregister, das mit einem Enkel Davids, einem Heilande der komischen Muse, schließt. Nur Bauernfeld ist auch in dieser Hinsicht Junggeselle geblieben, was zu bedauern ist.

Doch kehren wir wieder nach dem Norden zurück, nehmen wir die Arbeiten der genannten Schriftsteller zur Hand — es liegen im Ganzen sieben Stücke vor — und würdigen wir dieselben einer kurzen, auf den Kern der Sache gehenden Besprechung; dabei mögen, nach den Worten der Bibel, die Letzten die Ersten sein. Beginnen wir also mit Molbech.

Die Handlung seines vieraktigen Schauspieles „Ambrosius" ist bald erzählt. Ein Student findet Stellung als Schreiber bei einem adeligen Gutsbesitzer. Das selbstbewußte Auftreten des hübschen Burschen mißfällt und gefällt zugleich der Baronesse und im Gespräche mit der Zofe vermißt sie sich, daß er, ehe der Mond wechselt, auf seinen Knien ihr zu Füßen liegen solle, eine Wette, die ein junges, hübsches Frauenzimmer, noch dazu höheren Standes, gegenüber einem unerfahrenen, etwas eingebildeten Menschen gewinnen muß. Wie vorauszusehen, sinkt er ihr zu Füßen und wird, sobald er wieder auf den Beinen ist, zum Hofe hinausgeworfen. Die Baronesse aber entschließt sich, einen albernen, ihr schon

als Kind anverlobten Hofjunker zu ehelichen, was sie mit dem letzten Worte des Stückes als ihre Strafe bezeichnet. All die Figuren, welche da auftreten, der alte, bald schwache, bald polternde Baron, das halb adels- und mädchenstolze, halb sentimentale Fräulein, der alberne Hofjunker, der fortwährend französisch näselt, bis herab zu dem gegen den „neuen Schreiber" intrigierenden Dienerpack sind durchwegs gute alte Bekannte, denen man schon in vielen Stücken begegnete, aber der Studiosus führt im Personenverzeichnisse den Namen Ambrosius Stub — so hieß ein im Jahre 1758 verstorbener dänischer Dichter — und dieser Umstand ist es, der dem Stücke seine Bedeutung verleiht für — Dänemark. Daß ein nachgeborener Autor einem landsmännischen vorangegangenen Kollegen solche literarische Ehre antut, kann man nicht übelnehmen und wir Deutsche verdanken solchen pietätvollen Anlässen manche, sei es nur gleich herausgesagt, bessere Stücke. Was man jedoch übelnehmen kann, das ist, daß deutsche Bühnenvorstände sich bewogen fanden, diesen „Ambrosius" zur Aufführung zu bringen.

Wäre der Held eine allbekannte literarhistorische Figur, so möchte die gewöhnliche Mache hingehen; wäre diese außergewöhnlich, so könnte man den wenig bekannten Helden mit in Kauf nehmen.

So aber, wie es ist, hat das Stück kein Anrecht auf internationales Interesse und das fehlt gerade noch zur Ermunterung heimischer Talente, daß wir nun auch Mittelgut importieren.

Nur die Gelegenheit, diese Verwahrung ein-

zulegen, veranlaßte die Besprechung des genannten Schauspiels, später, wo es sich darum handeln wird, den Gesamteindruck aus den einzelnen beurteilten Stücken gleichsam zu summieren, kann es nicht mehr mitzählen, da ihm jede Gleichartigkeit mit jenen fehlt.

Anders verhält es sich mit desselben Autors fünfaktigem Schauspiele „Der Ring des Pharao". Es ist das ein so phantastisches und gleichzeitig nüchternes Ding, daß es nicht leicht ist, die Handlung desselben zu erzählen, aber es muß versucht werden. Der Kommerzienrat Viborg, Fabriksbesitzer, ist nebenbei auch Vater einer Tochter, namens Helga, und diese hat zwei Verehrer, einen, der es sagt, daß er sie liebt, und einen, der es nicht sagt, wo aber die Gefühle gegenseitig sind; dieser Begünstigte heißt Alfred Sommer und ist ein armer Landschaftsmaler, der aber zufrieden dahinlebt, denn er hat Glück, sobald er davon braucht, und das ist eine sehr angenehme Sache. Der andere, der Ingenieur Viktor Briant, hat zwar Stellung und Geld, aber trotzdem alle Ursache, neidisch zu sein; wohl hat auch er bei Theresen, der Schwester Alfreds, Glück gehabt, auf welches er jedoch schon vor längerer Zeit sehr ungalanterweise Verzicht leistete; über derlei können bekanntlich junge Damen sehr alt werden, ohne zu vergessen, und da er sie nun als gewesene Erzieherin und derzeitige Freundin Helgas im Hause des Kommerzienrates wiederfindet, so kann er wohl voraussetzen, daß sie alles tun wird, um seine Werbung zu vereiteln und die Gefühle des Mädchens

für Bruder Alfred zu nähren. Briant hat jedoch starken Einfluß auf den Kommerzienrat und beredet den alten Herrn zu einer Reise nach Ägypten. Helga will ihren Papa nicht allein reisen lassen und so bietet sich die schönste Gelegenheit, längere Zeit ausschließlich um sie zu sein und den Nebenbuhler auszustechen. Aber Briant macht da die Rechnung ohne den Wirt, Frau Viborg reist nicht mit, an ihrer Stelle bringt sich Therese selbst in Vorschlag und wird akzeptiert; nun stellt sich auch noch der Landschaftsmaler ein, hört von dem Projekt und erzählt, um sein Interesse an dem Reiseziele an den Tag zu legen, sofort eine altägyptische Sage vom Ring des Pharao. Ramses hieß der Pharao und ein Talisman war der Ring, den er nie vom Finger ließ, eines Tages aber war derselbe trotz aller Vorsicht verschwunden, und als alles fehlschlug, ihn wieder zu erlangen, versprach der König dem redlichen Finder die Hand seiner Tochter. Die durchlauchtigste Prinzessin Sitra hatte aber aus heftiger Liebe zu Amisis — der eine Art Hauptmannsstelle, höchstens mit Diensteszulage, bekleidete — allerhöchstihrem Papa den Ring mit selbsteigenen Händen gestohlen und übergab nun das Kleinod ihrem Geliebten, der somit, außer der Tour, zum königlichen Eidam avancierte. Nach dieser Erzählung und mit der Versicherung, daß er gerne mit von der Partie wäre, wenn er das Reisegeld hätte, entfernte sich der Maler Sommer, um einen Brief, der auf der Post für ihn erliegt, abzuholen, kehrt aber sofort jubelnd zurück, ein Bilderhändler hat eines seiner Gemälde verkauft

und den Erlös eingesandt. Er tut also mit. „Und finden Sie den Ring des Pharao . . .," sagt Helga. „Was dann?" frägt er. „Dann bekommen Sie die Prinzessin, das wissen Sie ja!" ruft sie abeilend.

Diese dänische Reisegesellschaft finden wir in einem Hotel Kairos wieder, mit Ausnahme Alfreds, der den Nachzügler macht und von den beiden Frauenzimmern sehnlichst erwartet wird, während Briant, um ihm aus dem Wege zu kommen, eine Fahrt auf dem Nil nach Luxor in Vorschlag bringt; diese zu vereiteln, stecken sich die Damen hinter den Wirt, der dem Herrn Kommerzienrat vor der Unsicherheit des Landes bange machen muß und eine Geschichte erzählt von einem Juwelier, welcher von Beduinen überfallen und eines Kästchens mit Schmuckgegenständen im Werte von einer Million beraubt wurde, für dessen Wiedererlangung er den respektablen Preis von einem Drittel des Wertbetrages aussetzte. Eine der gedruckten Kundmachungen hierüber folgt der Wirt seinen Gästen aus. Je mehr sie verbreitet wird, desto besser, meint er. Briant gibt sich seinerseits alle erdenkliche Mühe, jede Verzögerung aufzuheben, aber im letzten Momente, wo es nach der Barke gehen soll, vergißt Helga ein Kästchen, um noch einmal zurückkehren und den mittlerweile richtig eingetroffenen Landschafter mitnehmen zu können.

Briant hat einen Beduinen, der sich Hassan nennt, als Wegweiser mitgenommen, und als sich dieser an Bord der Barke legitimieren soll, was er nicht vermag, springt er in den Nil; es wird nach ihm

geschossen und er verschwindet in den Wogen. Dieser Zwischenfall verschüchtert die Damen und den alten Herrn derart, so daß sie am selben Tage nicht mehr ans Land gehen wollen, aber Alfred schlägt dem Ingenieur eine Partie vor und dieser nimmt an. Sie erbrechen die Grabkammer eines Königs, der Stein, welcher dieselbe schloß, steht nun aufrecht über der Eingangsöffnung, ein Ruck kann ihn fallen machen und die Gruft schließen, von innen aber hebt kein einzelner die gewichtige Platte. Viktor, der noch an Bord der Barke Alfred in sehr schwärmerischem Verkehr mit Helga überraschte, ist denkbar übelster Laune, er wirft nach heftigem Wortwechsel dem Maler erst die besseren Schulzeugnisse, dann die Liebe zu Helga vor, eilt dann die Treppe hinauf und stürzt den Stein um.

Alfred befindet sich nun in einer sehr unerquicklichen Situation, trotzdem aber faßt er sich bald. Nachdem er einiges gejammert und sehr fromm ein Gebet gesprochen, legt er sich nieder und schläft ein und träumt in einem in Versen abgefaßten Zwischenspiel die ganze Geschichte von dem Ringe des Pharao, in welcher er natürlich die Rolle des Amisis und Helga die Sitras spielt. Nach diesem dreiundzwanzig Seiten langen Einschalt erwacht er wieder als er selbst, geht mit der Fackel an den Sarkophag, holt einen Ring hervor, den er an den Finger steckt und ein Kästchen, das Schatzkästlein des beraubten Juweliers. In diesem Augenblicke kollert der Stein vom Eingange weg und Hassan stürzt herein, die Beute des Stammes, der das Räuberhandwerk als

Kompagniegeschäft betreibt, zu holen; unter manchem schweren Fluch beteuert er, nichts zu finden, bis er Alfred entdeckt und diesem das Kästchen entreißen will; da sich der Maler widersetzt, so streckt er ihn mit einem Dolchstiche nieder, zu gleicher Zeit aber dringen Khawassen in die Gruft, die nun den Beduinen festnehmen und das bewußte Kästchen in den Armen Alfreds erspähen, an welchen Umstand sie die billige Bemerkung knüpfen, daß diesem der Finderlohn kaum entgehen dürfte.

Briant ist indessen zur Gesellschaft zurückgekehrt und erzählt, Alfred wäre in den „Teufelsbrunnen" gestürzt, unrettbar verloren. Entsetzt flüchten die Reisenden heimwärts. Dort finden wir nach einiger Zeit den Herrn Kommerzienrat finanziell sehr herabgebracht, er will Briant, der auf der Heimreise von Helga einen Korb bekommen, nicht um Hilfe ansprechen, aber das Mädchen selbst hat ihn zu einer Unterredung bestellt; er kommt, entschlossen, ihre Hand zu nehmen, obzwar sie keine reiche Partie mehr ist, und sie entschließt sich, seine Hand zu nehmen, obwohl sie ihn nicht liebt. Da — als alles abgemacht ist — stürzt Alfred herein, der Mann mit der Drittelmillion, und alles löst sich zur allgemeinen Zufriedenheit. Alfred geht diskret über den unangenehmen Zwischenfall mit Viktor hinweg, Briant verzichtet auf Helga, der Kommerzienrat ist gerettet, selbst Therese läßt dem ehemaligen Anbeter gegenüber ein Gefühl durchschimmern, das mehr als Vergebung scheint, doch heißt sie ihn für jetzt scheiden („jetzt" fett gedruckt, und daher auch mit besonderer

Betonung auszusprechen). Alfred bringt zum Schluß noch den Reif, den er dem Sarkophage entnommen, zum Vorschein und steckt ihn seiner nunmehr definitiven Braut an den Finger, was diese natürlich veranlaßt, „schelmisch" zu fragen: „Ist das der Ring des Pharao?"

So die Handlung. Was hat das aber — wird man fragen — mit in der Zeit liegenden Ideen zu tun? Nur Geduld, o, das kommt noch.

Das Ganze spielt zur Zeit der Eröffnung des Suezkanales und ist mit Ausnahme des Zwischenspieles in glatter Konversationssprache gehalten, als ob es sich um die allergemütlichsten Dinge von der Welt handeln würde. Man denke nur an den in der Gruft Eingeschlossenen! Zeichnet uns einen Weisen, der in dieser furchtbaren Lage jeder Hoffnung sich bescheidet, den Mantel übers Haupt schlägt und nun wortlos, die hämmernden Gedanken vor seiner eigenen Seele verschweigend, dem Ende entgegenharrt; wir würden das erhaben, wir würden es übermenschlich finden, aber wir würden es nicht von aller Möglichkeit ausgeschlossen halten. Zeichnet uns einen solchen Lebendigbegrabenen, der erst vor Schreck erstarrt, bis ihm das Entsetzliche, das ihm bevorsteht, die Zunge zum verzweiflungsvollen Aufschrei löst; der den Wänden entlang scharrt und poltert, der an der Gruftplatte rüttelt, bis er erschöpft niedersinkt und den errettenden Wahnsinn erwartet, der ihm all die Schrecknisse in Nebel zerrinnen macht! Gebt dem ein Schatzkästlein in die Hand, und nun käme einer, der ihm den Weg zurück

ans Licht öffnete und verlangte es ab. Ob der Befreite nur daran denken würde, es zu verweigern? Und griffe sein Retter mit bluttriefender Räuberhand darnach, zum Abscheu nähme er sich nicht Zeit, aufdrängen würde er ihm freudezitternd das Gut und hinausstürzen. Und nun laßt diesen selben Menschen nach kurzer Frist demjenigen begegnen, der ihm solch einen unsagbar peinlichen Tod zugedacht, ob er sich darauf besinnen würde, daß er im Empfangszimmer des Herrn Kommerzienrates Viborg sich befände, wo es gelte, sich hübsch artig in gesellschaftlichen Formen zu bewegen? Laßt ihn ganz gleichzeitig erfahren, daß das geliebte, und wie er wohl weiß, wieder liebende Mädchen für alle Zeit eben diesem seinem Todfeinde angehören soll, und laßt ihn nichts dazu sagen, als: „Fräulein, wen lieben Sie eigentlich von uns beiden? Aufrichtig! Ist es Briant, so räume ich das Feld."

Ein Schaf müßte da mit der Stirne dagegen rennen und ohne Schlüssel stände man solcher Waschlappigkeit ratlos gegenüber, aber das Rätsel löst sich einigermaßen, wenn man weiß: in diesem Stücke soll das Geschwisterpaar Alfred und Therese als Gottgläubige verherrlicht, der Kommerzienrat als ein Irregeleiteter verspottet und der Ingenieur Briant als gottloser Freigeist bußfertiger Zerknirschung zugeführt werden. Es ist somit in diesem Stücke die Glaubensfrage, wenn nicht aufgeworfen, so doch genügend betont, um auf diesen Gehalt hin eine Prüfung gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Der Verfasser stellte sich offenbar die Aufgabe, die

Vorteile der Gläubigkeit gegenüber dem Unglauben ans Licht zu stellen, er wollte darauf hinweisen, daß im allgemeinen eine wünschenswerte Gemütsruhe mit dem Glauben an das von alther heilig Geachtete verbunden sei, während die Abweisung und Verneinung desselben eine gewisse Unruhe bedinge. Diese stammt aber daher, weil der Unglaube, um bis zur weltergebenen Resignation durchzudringen, noch manche Wogen des Zweifels und der Leidenschaft zu besänftigen und zu glätten hat. Niemandem soll das Recht verkürzt werden, in dem Kampf um die Fragen der Zeit für oder wider einzutreten, aber ehrlich muß es dabei von beiden Seiten zugehen. Finten und Lufthiebe entscheiden da nichts.

Ob Molbech als Glaubensstreiter diese Bedingungen respektiert, ob er Finten gebraucht, ob er sich — und was für welche — Blößen gibt, das auszufinden, braucht man nur den Hauptcharakteren seines Stückes näher zu treten und s e i n e Frommen, s e i n e n Irregeleiteten, s e i n e n Gottesleugner einzeln vorzunehmen; diese Spezialuntersuchung soll denn auch den Anfang des nächsten Artikels bilden.

II.

Spezialuntersuchung der Hauptfiguren des Molbechschen Schauspieles „Der Ring des Pharao". — Ibsens „Stützen der Gesellschaft" und „Nora".

Dem Eingange dieses Artikels war es vorbehalten, die Hauptfiguren des Molbechschen Schauspieles „Der Ring des Pharao" in Beziehung auf das, was sie bekräftigen oder widerlegen sollen, zu

prüfen. Nehmen wir dieselben also der Reihe nach vor.

Alfred Sommer, der Landschaftsmaler, spricht seine Überzeugungen in der Gruft des Pharao unumwunden aus, wie denn auch nicht leicht ein Ort anregender gedacht werden kann, metaphysische und supranaturalistische Themen zu besprechen, als so eine altägyptische Grabkammer. Er glaubt an eine Vorsehung, die allerorten über ihm wache, in dem Sinne, wie die meisten daran glauben, die in jedem Glücksfalle, der ihre werten Persönlichkeiten fördert, den „Finger Gottes" sehen und in besonders kritischer Lage auch ein Wunder zu ihren Gunsten nicht für ausgeschlossen halten. Er glaubt auch an ein besseres Jenseits, ebenfalls in dem Sinne, wie die meisten daran glauben; es eilt ihm nicht, davon Gebrauch zu machen, und, demselben nahegerückt, bescheidet auch er sich, es lieber gut als besser zu haben. Alfred und seine Schwester Therese werden — es ist das bezeichnend — recht ärgerlich, wenn man ihren einschmeichelnden Hoffnungen und Voraussetzungen widerspricht. Von der Bekümmernis wahrhaft frommer Naturen, welche in dem Leugnenden entweder einen Menschen sehen, der sich schwer versündigt, oder einen Unglücklichen, der alles Trostes verlustig geht, weiß das Geschwisterpaar nichts; von jenem Dankgefühle, das zwar auch die Güter und Gaben des Lebens als Wohltaten Gottes aufnimmt, doch ohne diesem die Rolle eines Geldbriefträgers, Heiratsvermittlers oder dienstbaren Hauskoboldes zuzumuten, scheint es auch nichts zu

wissen, ebensowenig von der erhabenen Frömmigkeit, die, vor Unabwendbares gestellt, sich still bescheidet: „Da hilft Gott nicht!" und erschauernd vor dessen Hehre und Heiligkeit, sich — wie sie es nennt — seinem unerforschlichem Ratschlusse beugt!

Die Jämmerlichkeit aber, mit welcher Alfred beim Zusammentreffen mit seinem Todfeinde auch noch die andere Backe dessen Streichen bietet, wird wohl niemand als eine Glorifikation christlicher Demut gelten lassen. Es hat da wahrscheinlich eine Verzeichnung der Figur stattgefunden, um der bühnentechnischen Anforderung nach einem allseitig „guten Ausgange" zu entsprechen.

Dagegen ist die Charakterzeichnung Theresens, der Schwester Alfreds, dem Autor besser gelungen, als ihm vielleicht lieb sein mag. Da stellt sich alles, wenn auch von weiblich-unlogischer Leidenschaftlichkeit durchkreuzt — und wohl gerade deshalb — so menschlich faßbar dar.

Mit dem Geliebten, der sie — nicht sie ihn — aufgegeben, wieder zusammentreffend, deckt sie ihren Unmut mit ihren religiösen Gefühlen, denn Briant „verletzt, was sie von Kind auf zu glauben und für heilig zu halten gelernt hat", ihre Eifersucht kleidet sie in fromme Besorgnis um ihre Schülerin, „die an keinen herzlosen Mann gefesselt werden soll", der an nichts glaubt und nichts liebt als sich selbst", und den Rest der Neigung für ihn identifiziert sie mit der Sorge für sein Seelenheil, seine Bekehrung aber — das schmeichelt doch einigermaßen dem Gedanken an eine Entgeltung — erwartet sie nicht durch

gelinde Mittel herbeigeführt: „wenn seine Hoffnung geknickt und sein Glück gescheitert ist, dann wird sie ihm vielleicht die Hand zur Versöhnung reichen", und sie verheißt ihm, „daß die Zeit kommen werde, wo er Gott kennen lernt", und der Ton, mit dem sie das sagt, spricht genügend dafür, daß sie ihm damit keine besonders angenehme Bekanntschaft zugedacht hat. Sie nährt, nachdem Briant schon von Helga einen Korb bekommen, noch immer die Liebe dieses Mädchens für den Totgeglaubten, und als Briant sich wieder nähert und plötzlich daran ist, sein Ziel zu erreichen, da gebärdet sie sich geradezu wie toll, da erwachen arge Ahnungen in ihr, und nur auf diese hin droht sie mit Vergeltung und Gericht; wäre sie wahrhaft fromm, ach, sie müßte sich für ein sehr böses Geschöpf halten, da sie solche abscheuliche Gedanken über einen Mitmenschen zu fassen vermag! Kaum jedoch ist Briant wieder frei, da ist all das wie weggeblasen, da „versteht sie sich selbst nicht und weiß nur eines, daß er und sie für jetzt scheiden müssen". („Jetzt" fett gedruckt und daher — der Leser weiß ja.)

Ja, das ist alles vom Anfange bis zum Ende zutreffend. Da haben wir das beschränkte, leidenschaftliche Weib, kein Charakter, Sympathie zu erwecken, aber doch ein Charakter, jedem verständlich und einleuchtend. Das ist die frömmelnde Leidenschaftliche. Doch ob für dieses Betonen der Frömmelei die Frommen dem Verfasser Dank wissen werden, bleibe dahingestellt.

Die fromme Gemütsart haftet den Charakteren

Alfreds und Theresens rein zufällig an und beschränkt sich auf das, „was man sie von Kind auf zu glauben und für heilig zu halten gelehrt hat“; mit echter, wahrhafter Frömmigkeit hat das nichts gemein; der waschlappige Alfred und die leidenschaftliche, aber nichts weniger als gute Therese sind durchaus nicht darnach angetan, den Gläubigen gegenüber dem Gottlosen als den besseren Menschen erscheinen zu lassen; daß zum Schlusse es ihnen besser ergeht, das soll doch wohl kein Argument vorstellen?!

Sehen wir uns die zu diesen beiden gegensätzlich gezeichneten Figuren an, so zählt wohl der Irregeleitete nicht zum Beweismaterial. Kommerzienrat Viborg, der immer darauf aus ist, „seinen wissenschaftlichen Horizont zu erweitern“, der sich die Fabrikation von Paraffinkerzen aus schwarzer Torferde für lukrativ einreden läßt und der, weil der Mensch vom Affen abstammen soll, der Natur nachexperimentieren und Affen zu Menschen züchten will, wobei er gelegentlich das Verenden eines Exemplares, das er einen „vielverheißenden Menschenkeim“ nennt, sehr possierlich beklagt, diese Figur beweist und widerlegt nichts, lasse man ihn nun als nach der Natur gezeichneten Narren oder als Karikatur gelten; ein derartiger Narr befände sich bei seinen wissenschaftlichen Schrullen recht wohl und zufrieden, eine Karikatur aber kann, je nachdem, Lachen oder Ärger erregen, da sie jedoch der Übertreibung ihr Entstehen verdankt, so hat noch keine zu irgend welcher Zeit jemanden in seiner Meinung beeinflußt.

Bleibt also noch der Atheist und Ingenieur Viktor Briant, in seiner Art ebenso verzeichnet wie Sardous „Daniel Rochat“, nur letzterem an Feinheit, in der Anlage des Charakters, sowie in der Ausführung des Details himmelweit nachstehend.

Die Art, in welcher sich Briant der gedanklich doch hilflosen Therese gegenüber ausspricht, die Freigeisterei, die er in der Königsgruft zum Ärger des gleicherweise wehrlosen Alfred treibt, gleicht ganz den Auslassungen eines Primaners, der auf Ferienreisen einem verwandtschaftlichen Kreise von Dummköpfen dadurch imponieren will, daß er erklärt, von all dem nichts zu halten, worauf jene — wie sie schmunzelnd eingestehen — all ihre Lebtage was gehalten haben! Teufelsjunge, der Viktor!

Sein Betragen gegen den alten Kommerzienrat ist das eines Schwindlers und in der Grabkammer übertrifft er vollends all die Befürchtungen, welche die Betrachtung seines Charakters bis dahin erweckt hatte. Freilich trat er nicht in die Gruft mit dem Gedanken an einen vorsätzlichen Mord, der Anlaß zur Tat überraschte ihn gleichsam, daß ihm aber bei der Furchtbarkeit derselben die Kraft zur Ausführung blieb, das qualifiziert ihn zum Schurken — und hier mag eingeschaltet werden, daß es wohl auch gottverlassene Gläubige geben dürfte, welche darauf vergessen, ihre Vorsätze vor der Ausführung dem Himmel zur Kontrolle zu unterbreiten. Briant ist zum Schurken veranlagt, er wäre auch als gläubig ein solcher geworden. Aber ein kleinerer, werden die Frommen behaupten — nein, die Frommen nicht,

wohl aber jene, die des Beispiels wegen in den Augen aller anderen für fromm gelten wollen, weil sie von dem Nutzen der Religiosität für alle diese anderen durchdrungen sind und die Überzeugung hegen, daß, wenn das heute ein Ende nähme, ihnen schon morgen ein glaubensloser Pöbel die seidenen Sacktücher stehlen würde. Es ist das allerdings ein Standpunkt, aber er wird immer mehr und mehr Vorbehalte und Ausnahmen nötig machen oder Fehler veranlassen, die er wohl durch sich selbst erklärlich macht, die aber durch die Erklärung nicht aus der Welt geschafft werden.

Nach all den vorhergegangenen Erwägungen sind wohl Gewinn und Effekt einer Bekehrung Briants sehr fraglich geworden, wie aber geht dieselbe vor sich? Welcher Gedanke ist es, der in ihm den Glauben an den geleugneten, gelästerten Gott weckt?

Als Alfred, der Totgeglaubte, plötzlich vor ihn hintritt, da erschrickt er allerdings nicht übel, doch über eine Weile meint er: „Er lebt! So kann ich endlich einmal ruhig schlafen." Als aber der Zurückgekehrte erzählt, daß er das bewußte Kästchen in der Grabkammer fand und den dritten Teil des Wertes in sicheren Wechseln ausbezahlt erhielt, da bricht der starre Atheist in die Worte aus: „Auch das noch? Gibt es denn wirklich eine Macht, welche Lohn und Strafe gerecht austeilt?"

Und d a s Ding soll einen hartgesottenen Gottesleugner darstellen und einen Mann der Wissenschaft dazu? Nein, das lassen wir uns nicht weis machen! Dieser Briant, der den Salonrock der Religiosität

ablegt, um in den Hemdärmeln des Atheismus sich freier in aller Lasterhaftigkeit zu bewegen, aber sofort wieder nach dem Rocke langt, wie er glaubt, es sei Geld in dessen Futter eingenäht, soll dieser Jammerkerl etwa noch des Autors liebenswürdige Absicht erhärten, daß alle Ungläubigen prädestinierte Schufte und obendrein dümmer seien, als jemals ein Ungläubiger einem Gläubigen zu sein zumuten würde?! Was würde man wohl dazu sagen, wenn man vom gegenteiligen Standpunkte alle Religiösen als prädestinierte Heuchler hinstellte? Das aber wird sich kein Freidenker beigehen lassen; an die ehrliche Überzeugung anderer glaubt er noch und hat das Recht, zu fordern, daß man auch die seine achte. Man gehe doch einmal von dem ganz widersinnigen Gedanken ab, daß so ein Religionsloser aus purer Bosheit nichts glaube, daß es überhaupt noch in seiner Macht stände, zu glauben. Es ist nicht so leicht, mit den alten, gefesteten, eingelebten Traditionen, mit den tröstlichen Gedanken und einschmeichelnden Hoffnungen zu brechen; nach manchem harten Kampf und wehmutsvoller Entsagung hat sie der Mann Stück für Stück dem zum Opfer gebracht, was er für Wahrheit hielt, was sich ihm als solche aufdrängte. Einen solchen Charakter zu zeichnen und seine Bekehrung genügend zu motivieren, dürfte allerdings nicht so leicht sein, wie sich's Molbech gemacht hat, der die Bühne als Schachbrett benützt, von hölzernen Figuren ein vorher kombiniertes Endspiel — Weiß zieht an und setzt in fünf Akten Schwarz matt — ausführen läßt und dann be-

hauptet, er habe die Partie gewonnen. Das ist nicht ehrlich; ehrlich an dem ganzen Schauspiele ist nur die darin aufgezeigte Furcht vor der — Wissenschaft. Die Furcht vor dem, was werden soll, wenn das Wissen dominiert und an Stelle der alten Traditionen und gewohnten Tröstungen, des verheißenen Lohnes und der angedrohten Strafe nichts zu setzen weiß. Das ist nun allerdings Tatsache, daß das Wissen den Mythen gegenüber fortwährend eine zersetzende Kraft bewährt, aber mit Tatsachen müssen wir nun einmal, wohl oder übel, rechnen. Molbech glaubte diesfalls durch ein Spiel mit Rechenpfennigen etwas entscheiden zu können, diese selbstgefällige Voraussetzung mußte zurückgewiesen werden; genug damit über ihn, wenden wir uns nun Ibsens Arbeiten zu.

„Die Stützen der Gesellschaft" betitelt sich ein vieraktiges Schauspiel, dessen Handlung in einer kleineren norwegischen Küstenstadt sich abspielt. Sittenstrenge Damen, welche einen „Verein für moralisch Verdorbene" bilden, ein engherziger Hilfsprediger, eine Schar spekulativer Kaufleute, welche der Aussicht auf größeren Gewinn wegen ihre Kapitalien gerne an gemeinnützige Unternehmungen wenden, erachten sich als solche Stützen der Gesellschaft der Stadt als auch der Staatsgesellschaft. Aufragend jedoch über alle und von allen auch als die Hauptstütze anerkannt, stellt sich der Konsul Bernick dar. Es ist dies ein ebenso reicher als unternehmender Mann. Er hat der Stadt Gartenanlagen geschenkt, er hat ihr Schulen

gebaut, er ist im Besitze einer Schiffswerfte, und ein Projekt, an der Küste Eisenbahnverbindungen herzustellen, was der Schiffahrt Eintrag tun würde, bringt er zu Falle, dagegen wird die Bahnstrecke nach dem Innern des Landes seinem Einflusse ihr Entstehen verdanken, und er ist eben daran, in aller Eile und Heimlichkeit die zur Zeit noch ziemlich wertlosen Ländereien längs der Trasse aufkaufen zu lassen. Er ist, wie man sagt, glücklicher Gatte und der Vater eines Knaben, namens Olaf. Frau Bernick hat einen Bruder Johann Tönnesen und eine Halbschwester Lona Hessel, diese beiden sind, wie der Tratsch flüstert, „die Sonnenflecken des Bernickschen Familienglückes".

Vor fünfzehn Jahren ließ sich Johann Tönnesen mit der Frau des Schauspielers Dorff in einen verliebten Handel ein und mußte eines Abends, da der Komödiant ganz unerwartet heimkam, zum Fenster hinaus auf die Straße springen. Der Skandal war groß, und um ihm aus dem Wege zu gehen, schiffte sich der noch blutjunge Mensch nach Amerika ein, nicht ohne vorher einen tüchtigen Griff in die Kasse der alten Frau Bernick, der Mutter seines künftigen Schwagers, des jetzigen Konsuls, getan zu haben.

Madame Dorff, von ihrem Gatten verlassen, starb bald darnach und das Kind, das sie hinterließ, ein Mädchen, namens Dina, wurde über Verwendung der Schwester des Konsuls in das Haus des letzteren aufgenommen. In diese Dina nun verliebt sich der obenerwähnte Hilfsprediger in seiner Weise;

er will sie von allen Schlacken, die ihr von Geburt her anhaften, reinigen und sie zu sich emporziehen.

Was nun Lona Hessel anlangt, eine sehr exaltierte Dame, die, wie uns erzählt wird, kurzgeschnittenes Haar trug und bei Regenwetter in Männerstiefeln ging, so soll sie selbst ein Auge auf den Konsul gehabt haben, und als er sich ihr als den Verlobten ihrer Halbschwester vorstellte, gab sie ihm eine Ohrfeige, „daß ihm blau vor den Augen wurde". Hierauf reiste sie ihrem Halbbruder nach Amerika nach, wo sie — die viel älter war — sich seine Erziehung zum Manne angelegen sein ließ.

Während nun auf der Werfte des Konsuls zwei Schiffe zur Ausbesserung der Schäden liegen, eines, welches bald wird auslaufen können, der „Palmbaum", und eines, das nie fertig werden will, die „Gazelle", beide mit dem Reiseziele Amerika, landet ein drittes von eben dort her, mit welchem Johann Tönnesen und Lona Hessel zur großen Entrüstung der sittenstrengen Gesellschaft und zum größten Schrecken des Herrn Konsuls in die Heimat zurückkehren.

Bernick ist so aufgeregt über diesen Zwischenfall, daß er gegen seine Frau ungerecht wird und ihr die Verwandtschaft zu diesen beiden wie ein Fehler vorwirft. Als ihm aber Johann entgegentritt, da spricht er seinen Dank dafür aus, daß dieser die Geschichte mit der Schauspielerin damals auf sich genommen habe. Also er, Bernick, war es gewesen, der dieses Weib kompromittierte und sich sonach weiter nicht um dasselbe bekümmerte! Und als Lona

Hessel ihm gegenüber steht, da bittet er sie um Verzeihung, daß er ihr, die er wahrhaft liebte, nicht sein Wort gehalten, sondern ihre Halbschwester, des Geldes wegen, geheiratet habe. „Und das sagst du mir ins Gesicht?“ fragte verwundert Lona Hessel und fügt, wohl unter Zustimmung aller billig denkenden Hörer, bei, daß sie die Ohrfeige nicht zu reuen brauche.

Um die Gemütsruhe der Frau Bernick nicht zu stören, soll der Fall mit Madame Dorff verschwiegen bleiben. Der Hilfsprediger aber bemerkt eine keimende Neigung zwischen Dina und Johann und eilt herzu, um mit lautem Geschrei das Mädchen vor d e m Manne zu warnen, der ihre Mutter ins Elend gebracht und dann verlassen habe und — nicht mit leeren Händen gegangen sei! Das schlägt dem Fasse den Boden aus.

Zwischenhinein hat Bernick, der wegen des Baues der „Gazelle“ gedrängt wird, eine unangenehme Auseinandersetzung mit dem Schiffsbauer Auler. Er droht letzterem mit Entlassung, wenn das Schiff nicht gleichzeitig mit dem „Palmbaum“ in See stechen könne. Wohl oder übel. Wohl geht es nicht, also übel. Die „Gazelle“ wird auslaufen, aber, wie Sachverständige kopfschüttelnd bemerken, nicht weit kommen, sie muß unfehlbar zu grunde gehen.

Bei der nächsten Zusammenkunft mit Johann erklärt Bernick mit der Offenheit, die ihn stets in engerem Kreise auszeichnet, daß sein Schwager allerdings nichts gestohlen habe, weil einfach nichts zu stehlen da war, aber das Gerücht war für den

Kredit des Hauses Bernick zu vorteilhaft, um demselben entgegenzutreten, man habe es darum gewähren lassen. Und hierauf ereignet sich das Sonderbare, daß Johann, der Dina heiraten und mit ihr an Ort und Stelle, in dieser nämlichen Stadt verbleiben will, die seines üblen Rufes voll ist, nicht die vollkommene Herstellung seiner Ehre verlangt, den abscheulichen Makel des Diebstahlverdachtes nicht abzuschütteln gedenkt und nur fordert, Bernick soll gestehen, daß er es war, der zu Dinas Mutter in Beziehung gestanden. Johann gedenkt sofort nach Amerika zu fahren, in zwei Monaten zurückzukehren und dann nötigenfalls das verlangte Eingeständnis zu erpressen. Er wird zur Fahrt die „Gazelle“ benützen.

Nachdem Konsul Bernick den üblichen Gewissensschauer verwunden hat, wünscht er seinem Schwager keine bessere Fahrgelegenheit. Dina aber, gekränkt durch die hochfahrende, herablassende Art von Liebe, mit welcher sie der Hilfsprediger verfolgt, angewidert durch die moralisch tuende Überlegenheit der Gesellschaft des Städtchens, bittet Johann, sie nach Amerika mitzunehmen, und verläßt mit ihm das Haus. Olaf, der heillose Range, der eben wegen seines unwiderstehlichen Hanges zum Herumvagieren Hausarrest hat, brennt durch; auch er will mit Onkel nach Amerika und schleicht sich an Bord der „Gazelle“, wo er sich versteckt, um erst auf offener See sich zu entdecken.

Unterdessen gehen die Bürger des Städtchens daran, dem Konsul Bernick eine großartige Ovation

zu bereiten. Seine Freunde, welche die Sache arrangierten, haben sich um ihn versammelt; nur von der Familie läßt sich niemand blicken, Lona Hessel allein steht ihm zur Seite. Sie fragt ihn, ob er das Gebäude seines Glückes, auf dreifacher Lüge errichtet, wohnlich finde. Er findet es eben ausreichend behaglich. Schwager Johann wird es nicht vernichten können. Lona sagt ihm, daß Schwager Johann auch gar nicht den Willen dazu habe; er sei mit Dina fortgefahren und hätte somit gar keine Ursache mehr, zurückzukehren und unangenehm zu werden. Das schlägt ein. Der Konsul schreit nach seinen Leuten: die „Gazelle" darf nicht in die See stechen! Doch es ist zu spät, sie schwimmt wohl schon auf den Wellen. Lonas Mitteilung, daß Johann und Dina mit dem „Palmbaum" fahren, beruhigt Bernick; aber da kommt Nachricht, daß Olaf sich auf der „Gazelle" befinde, da kommt Frau Bernick, die dem Jungen nachgeschlichen — ihn ausfindig zu machen kostete viel Zeit, und daraufhin habe der alte Schiffbauer Auler auf eigene Gefahr das Auslaufen überhaupt untersagt — außen aber, außen wartet der Knabe, um bald, ganz und heil, in die Arme des Vaters zu stürzen.

Durch diese wechselnden Gefühlserschütterungen mürbe gemacht, antwortet Konsul Bernick auf die lobpreisende Festrede mit einer Generalbeichte, in welcher er seine moralischen Schwächen sowie seine kaufmännischen Unlauterkeiten offen darlegt. Verblüfft und kopfschüttelnd entfernen sich die Gäste und das Publikum. Bernick bleibt mit den Seinen allein,

er dankt Lona, daß sie „das beste in ihm — und für ihn gerettet“. Und Lona — ganz im Vergessen ihres schönen Wortes von der Ohrfeige — sagt, „daß alte Liebe nicht roste und daß sie sich gelobt: der Held ihrer Jugend solle frei und wahr dastehn!“ Bernick glaubt, „gelernt zu haben, daß die Frauen die Stützen der Gesellschaft seien“. Mit den Worten Lonas, welche das eine schwächliche Weisheit nennt und Freiheit und Wahrheit für die Stützen der Gesellschaft erklärt, schließt das Stück.

Das Ganze ist sehr packend und mit unleugbarem Geschick gemacht. Es soll offenbar ein Protest gegen die Verlogenheit im öffentlichen Leben sein, sowie „Nora“, ein dreiaktiges Schauspiel desselben Verfassers — den Kern von allem Beiwerk herausgeschält — ein Protest gegen die Verlogenheit zwischen Mann und Frau sein soll. Nora, die Gattin des Advokaten Hellmer, der eben Direktor einer Bank geworden, ist ein sehr lebhaftes Weibchen, sie hüpft, sie springt, nascht Makronen, die ihr verboten sind, tanzt auf Bällen die Tarantella im Kostüme; ihr Herr Gemahl nennt sie bald Eichkätzchen, bald Lerche, aber Geld braucht sie, schrecklich viel Geld, denn sie hat — ihrem Manne das Leben gerettet. Er war nämlich sehr krank gewesen, eine Fahrt nach dem Süden schien allein noch helfen zu können, und um ihm diese Reise zu ermöglichen, hat sie Geld aufgenommen, und dieses muß sie nun samt den bedeutenden Zinsen ratenweise zurückerstatten. Da man auf dem Schuldscheine auch den Namen ihres Vaters stehen haben wollte, so setzte sie denselben eigen-

händig darunter. Der Geldvermittler Günther, eben in der Bank bedienstet, welche Hellmer nunmehr zu leiten hat, erhält auf des letzteren Betreiben seine Entlassung und rächt sich dadurch, daß er in einem Briefe an Hellmer Noras ganzes Geheimnis preisgibt und bezüglich der Fälschung einige nicht mißzuverstehende Drohungen miteinfließen läßt. Hellmer gerät in gelinde Raserei, er fühlt sich verkauft und verraten, sie, die „während all dieser acht Jahre sein Stolz und seine Freude war, eine Heuchlerin, eine Lügnerin, ja noch Schlimmeres u. s. w. . . ." Je wortreicher Hellmer wird, je einsilbiger wird Nora. Da kommt noch ein Brief Günthers, er hat sich eines Besseren besonnen und schickt den verhängnisvollen Schuldschein zurück. Und nun ist Hellmer wieder ganz umgewandelt und schwört es Nora, daß er verzeiht, daß er schon verziehen habe! Ja, aber nun kehrt die den Stiel um, die Verzeihung beleidigt sie ganz gehörig und plötzlich findet sie, daß sie die acht Jahre her verkannt und ein Opfer der Lüge gewesen sei, daß sie im Hause ihres Vaters wie eine kleine Puppe, in dem ihres Mannes wie eine große behandelt worden war. Ja, „es wird ihr klar, daß sie acht Jahre mit einem fremden Manne zusammengelebt und daß sie ihm drei Kinder geboren habe. Der Gedanke ist ihr unerträglich, sie könnte sich selbst zermalmen, in Stücke reißen!" In diesem Tone geht es weiter, ihre Kinder verlangt sie nicht erst zu sehen, sie verläßt diese, den Mann und das Haus, um — sich selbst zu erziehen. Hellmer ruft ihr nach: „Kann ich dir

niemals mehr als ein Fremder werden?“ „Ach Robert,“ sagte sie, „dann müßte das Wunderbarste geschehen!“ „Nenne mir dies Wunderbarste,“ beschwört er sie und Noras Antwort ist: „Dann müßten wir beide, du sowohl wie ich, uns so verändern, daß ein Zusammenleben zwischen uns beiden eine Ehe werden könnte.“ Damit geht sie fort. Und nun hat der auf der Bühne allein zurückbleibende Darsteller der Rolle Hellmers Folgendes zu leisten: Die Hände vors Gesicht zu schlagen und „Nora, Nora!“ zu rufen, sich umzusehen und aufzustehen, die Bemerkung zu machen, daß das Zimmer leer und sie nicht mehr hier sei. Hierauf aber folgt das schwerste Stück. Wie er das fertig bringt, ist seine Sache, vorgeschrieben steht: „eine Hoffnung zuckt in ihm auf“; nachdem er das dem Zuschauer klar gemacht, schließt er das Schauspiel mit den Worten: „Das Wunderbarste?!“

Jeder einigermaßen erfahrene Zuschauer nimmt wohl die Überzeugung mit nach Hause, daß dieses hüpfende, springende, verbotene Makronen naschende, die Tarantella im Kostüm tanzende und heimlich Schulden kontrahierende Weibchen, sowie der schönheitssinnige, verhätschelnde Gemahl unter vermittelndem Einflusse aller Verwandten und Bekannten in längstens sechs Wochen wieder beisammen und überzeugt sein werden, durch die Trennung das „Wunderbarste“ geleistet zu haben, und das wird schließlich auch für beide das beste sein. Der Mann, der uns da geschildert wird, kann das Kind, das ihm anvertraut wurde, nicht zum Weibe er-

ziehen, aber auch das Weib, das sich uns da darstellt, kann nicht über das Kind hinaus. Wohl ist alles Beiwerk mit künstlerischer Feinheit aufgeboten und in glücklichster Steigerung Szene an Szene gereiht, um zum Schlusse Noras Empörung recht glaubhaft und überzeugend erscheinen zu lassen, aber daß in ihr plötzlich das Gefühl weiblicher Würde erwachte, d e n Eindruck läßt ihre heftige Rede und ihr überstürztes Handeln nicht zu, und ganz und gar unmöglich wird er dadurch, daß sie des gerechtesten, heiligsten Ausspruches auf diese Würde, der Mutterpflicht und Sorge, sich kurzweg entschlägt; selbst noch ein Kind, das sich übler gehalten wähnt, als es zu verdienen glaubt, entläuft sie dem Hause. Gezeichnet ist der Charakter „des Eichkätzchens, der Lerche" ganz vortrefflich. Wer kennte sie nicht, diese Gattung Frauen, welche — so ungalant es sein mag, es zu sagen — die Mehrzahl ihres Geschlechtes bilden?

Glücklicherweise erwarten wohl die wenigsten unter ihnen das „Wunderbare". Frau Nora Hellmer aber hat acht Jahre her erwartet, daß einmal das „Wunderbare" käme — „von dem sie ja einsieht, daß es nicht so als ein Alltägliches kommen kann — und da sich derlei durchaus nicht ereignen will, empört sich alle Kinderweisheit ihres Köpfchens, denn das sieht sie nicht ein, daß man auf das Wunderbare überhaupt vergebens wartet; nicht der Illusion, den Verhältnissen schreibt sie die Enttäuschung zu. „Sie kann sich nicht mehr damit begnügen, was die meisten Menschen sagen und was

in den Büchern steht, sondern sie muß selber über die Dinge nachdenken und sich über dieselben klar zu werden suchen." Dazu erachtet sie das beste Mittel, davonzulaufen, und hierdurch spitzt sich auch der Protest in diesem Schauspiele zu einem gegen die Verlogenheit des Verhältnisses zwischen Mann und Weib zu, wie denn Nora tatsächlich die Ehe auflöst und von sich abweist.

Nun ist wohl vorauszusetzen, daß der Autor derlei durchaus nicht beabsichtigte, vielleicht gar nicht daran dachte, irgend welche Art von Protest in diesem Schauspiele zu Worte kommen zu lassen, und ihm nur daran lag, ein wirksames Bühnenstück zu schaffen, und das hat er auch mit großer Feinheit und szenischer Kunst versucht; damit hat er es aber versehen, daß er zwischen zwei Charakteren von so typischer Gewöhnlichkeit, wie Hellmer und Nora, einen ernsten Konflikt aufwarf; denn entweder haben dann wir, die einigermaßen erfahrenen Zuschauer, Recht, die wir voraussetzen, daß binnen kurzem Robert und seine „Lerche", ganz die alten, wieder beisammen sein werden, und dann ist der Konflikt überflüssig gewesen und nicht ernst zu nehmen, oder aber er soll ernst genommen werden, dann spricht Nora in dem Sinne derer, welche die „Unzulänglichkeit der Ehe" behaupten, und wer von uns brächte es noch über sich, zu wünschen, daß dem armen Bankdirektor d i e Frau nach längerer Abwesenheit ins Haus gestellt würde, welche, als sie dasselbe verließ, auf die Frage: „ob sie nicht etwa später ihren Kindern wieder Mutter zu sein vermöchte", die sehr

bedenkliche Antwort gab: „Wie kann ich das wissen? Ich weiß ja gar nicht, was aus mir wird!“

Wie hier, mit der Heldin, hat Ibsen auch mit dem Helden in „Die Stützen der Gesellschaft“ ausgesprochenes Malheur. Er wollte einen die Verlogenheit der Gesellschaft ausnützenden, durch sie gleicherweise emporgehobenen wie moralisch angefressenen Charakter darstellen, der zuletzt unter der Wucht der Wahrheit — und die Übermacht derselben anerkennend — zusammenbricht. Aber auch von Bernicks Bekehrung gilt, daß Gewinn und Effekt derselben sich sehr fragwürdig ausnehmen. Er ist eben kein grandioser Bösewicht, der Leib und Leben einsetzt, um über jede Schranke hinweg — und gegen jeden Fremden — seinen Willen zu betätigen, er setzt nur Geld und Ehre ein gegen Geld und Ehre der anderen. Wie wir ihn kennen lernen, hat er mit Schuftereien alle Hände voll zu tun und wir sehen nicht ein, was damit gewonnen sein soll, wenn der Held von Lonas Jugend wahr und frei dasteht, er steht dann eben nur als unbeschäftigter Schuft vor uns. Da aber dem Verfasser schon dieser bescheidene Erfolg aufzeichnenswert erscheint, so muß uns das einigermaßen nachdenklich machen; diese Gattung Schufte scheint gegenwärtig zum mindesten eine „respektable“ Minorität zu bilden, da man Kompromisse mit ihnen schließt, so Ibsen, der sie für besserungsfähig gelten lassen will, so Björnson, der in seinem Schauspiele „Ein Fallissement“ sie als Schwache hinzustellen versucht, welche durch eine ehrliche, starke Hand wohl selbst zur Ehrlichkeit geleitet werden könnten.

III.

Björnson. — Seine Dramen „Ein Fallissement", „Leonarda" und „Das neue System". — Inhalt des zeitgenössischen französischen Dramas. — Inhalt der zeitgenössischen nordischen Dichtungen. — Schluß.

Die eminente Gabe für Seelenmalerei, welche sich in Björnsons novellistischen Arbeiten offenbart, kommt auch seinen dramatischen zugute; wohl schleichen sich bei letzteren hie und da auch novellistische Elemente ein, welche zwar der Darstellung Schwierigkeiten bereiten, aber eine glückliche Bewältigung derselben verleiht der Dichtung nur einen Reiz mehr. Die Handlung ist immer klar dargelegt und verläuft in dramatischer Steigerung, die Charaktere sind mit sicherer Hand gezeichnet und an poetischen Grundtönen oder aufgesetzten Lichtern fehlt es nie. Bei der anerkannten Verdienstlichkeit dieses Autors erscheint wohl von vorneherein die Mißdeutung ausgeschlossen, als sollte dem Rufe desselben irgend welcher Abbruch geschehen, weil ich es mir bei der nun folgenden Besprechung einiger seiner Dramen versagen muß, auf deren einzelne Schönheiten und allgemeine Vorzüge näher einzugehen; ich kann ihnen gegenüber keine Ausnahme machen und muß zur Veranschaulichung dessen, was die zeitgenössische Richtung kennzeichnet, an meiner früheren Art und Weise festhalten: die Handlung jedes Stückes in aller Knappheit darzulegen und das hervorzuheben, was aus derselben — ob von dem Dichter beabsichtigt oder absichtslos — resultiert. Der billig denkende Leser wird

wohl ohne Aufforderung darüber hinweg die volle Bedeutung einer literarischen Erscheinung, wie Björnson, im Auge behalten.

In dem vieraktigen Schauspiele „Ein Fallissement" wird uns der Großhändler Tjälde vorgeführt, seit drei Jahren kämpft derselbe gegen den immer näher rückenden Ruin, und da nun plötzlich mehrere kleine Banken, auf welche er bei einem Zahlungstermine rechnete, nicht nur die Hilfe versagen, sondern auch ihre Forderungen einbringen wollen, so scheint der Zusammenbruch seines Hauses unvermeidlich, wenn es ihm nicht gelingt, den Konsul Lind zu — fangen. „Er gehört zu denen, die sich fangen lassen! Und er muß, er muß gefangen werden. Aber es muß das letzte Mal sein, — die letzte Verstellung, und dann — Schluß! ... Könnte ich wieder auf etwas stehen, das ich mein nennen könnte!" Das sind die Stoßseufzer des Großhändlers. Wie beruhigt fühlt sich derselbe, als Konsul Lind das ihm zu Ehren gegebene Fest — auf das glücklichste bearbeitet — in freundlichster Gesinnung verläßt; er kann für „gefangen" gelten. Da aber fährt der Advokat Berent, zu dessen Klientel die erwähnten kleinen Banken gehörten, dazwischen. Der Auftritt zwischen Tjälde und dem Advokaten gestaltet sich zu einer großen „Spielszene", wie es die Schauspieler nennen, und die Rolle Berents ist gewiß einem jeden derselben zu Dank geschrieben.

Tjälde hat eine Bilanz vorgelegt, deren Unrichtigkeiten Berent Punkt für Punkt nachweist,

auch konferierte er über selbe, wie er zugibt, hinter Tjäldes Rücken mit Fachmännern und machte den Banken Mitteilung. Der Großhandelsherr, den dieses Vorgehen aufs höchste entrüstet, erklärt, die Banken nicht mehr zu brauchen, er werde per Telegraph so viel erhalten, um sich zu helfen. „Pah," sagt Berent, „anderen Leuten steht ja auch der Gebrauch des Telegraphen frei, ich habe gleichfalls telegraphiert, Konsul Lind wird die Depesche vorfinden und das Geld dürfte schwerlich ausbezahlt werden." „Geben Sie mir meinen Überschlag zurück," ruft Tjälde. Aber Berent legt die Hand darauf und sackt das Papier ein. „Eine unredliche Bilanz datiert und unterschrieben, ist ein nicht unwichtiges Dokument," meint er. Er drängt den mehr und mehr Verzweifelnden, die Insolvenzerklärung zu unterschreiben; auf dessen bald trotzige, bald jammernde Ausbrüche antwortet er mit kaltem, oft schneidendem Spott. Tjälde, ganz sinnlos geworden, greift endlich nach einem Revolver. „Das fängt ja an, tragisch zu werden", sagt der Advokat und Tjälde erschießt weder ihn noch sich, er wirft sich in einen Stuhl und bricht in Tränen aus; er sinkt auf die Knie vor seinem Peiniger, und schließlich tut er, was von ihm verlangt wird, er unterschreibt und Berent nimmt das abgedrungene Schriftstück an sich.

Da gedenkt Tjälde rasch zusammenzuraffen, was noch vorfindlich, und zu entfliehen; aber auch dem beugte der umsichtige Advokat vor. Die Polizei ist benachrichtigt. Auf die Kunde von dem Ruin des

Großhändlers entfernt sich sofort in aller Stille der Leutnant Hamar, der bisher als Bräutigam Signes, der jüngeren Tochter Tjäldes, galt; „denn jede Familie hat ihren Leutnant". Dagegen stürzt lärmend Jakobsen, der Braumeister Tjäldens, herzu, den letzterer oft Schriftstücke über Summen, die der arme Teufel gar nicht besaß, unter dem Vorwande unterschreiben ließ, das sei nur eine Handelsform; dieser Betrogene trifft nun seinen ehemaligen Chef mit der vollen Reisetasche in der Hand, „also durchbrennen wollte er, und noch dazu mit dem Wochenlohne der Arbeiter". Sechsmal im Verlaufe der kurzen Szene muß sich Tjälde von ihm das Wort „Schurke" ins Gesicht werfen lassen. Es klingt das im Ohre nach, und wir sollen es doch später vergessen. Nur die Familie hält bei dem Gebrochenen aus und steht treu zu ihm, und noch einer, Sannäs, sein gewesener Prokurist; der arme Junge, der eine hoffnungslose Liebe zu Walburg, der älteren Tochter, im Herzen trägt, bietet seine bescheidenen Ersparnisse an und diese werden den Fonds zu einem neuen Geschäfte bilden.

Das Stück hat Glück gehabt, und man darf wohl sagen, verdientes, denn es wirkt durch die Gegensätzlichkeit ganz greifbar gezeichneter Charaktere ungemein lebhaft, wenigstens so weit, als wir der Handlung bisnun gefolgt sind, das ist bis zu Tjäldes Sturz. Ja, Berent ist der Typus eines strengen Rechtsanwaltes, der das, was er einmal für geboten erachtet, unerschütterlich und furchtlos durchführt, und er tut wohl nur, wie er muß. Mag

es uns auch wundernehmen, daß in der Szene, wo er dem Großhändler so garstig mitspielt, letzterer nicht aufspringt und ihn zur Türe hinauswirft, werde daraus, was da wolle, er, Berent, kennt seine Leute, und weiß, was er einem bieten darf. Gewiß, auch Tjälde ist nach dem Leben gezeichnet, diese knochenlosen Naturen sind in der Gesellschaft häufiger vertreten, als man denkt; sein Reichtum ist sein Charakter, weiter hat er keinen; es wäre daher ratsamer gewesen, mit dem moralischen Totschlag, den Berent an ihm begeht, das Schauspiel zu schließen, und jedem je nach eigenem Gefühl und Gutdünken sich den Schluß ausdenken zu lassen.

Dem Dichter lag aber noch etwas anderes auf dem Herzen, als nur ein wirksames Stück geschrieben zu haben. In Björnson selbst, — ich hatte das Vergnügen einer persönlichen Begegnung mit ihm und glaube, trotz der Flüchtigkeit derselben, das konstatieren zu können — liegt ein Zug von ausgesprochenem Widerwillen gegen jede Unehrlichkeit; hier wollte er nun der platten, planen Ehrlichkeit, der Ehrlichkeit an sich, das Wort geredet haben, und dies veranlaßte ihn, uns Tjälde auch noch auf dem Wege zur Ehrlichkeit zu zeigen, auf welchen er durch die starke Hand Berents geführt, geschleppt, geschleift wurde, wie man will, denn aus freiem Antriebe hat er ihn nicht betreten. O, über diese starke Hand, so recht will sie mir doch auch nicht gefallen! Ohne Zweifel ist Advokat Berent ein sehr geschickter Mann, der sein Fach versteht, und für den Fall, als

wir einmal einen Prozeß zu führen hätten, wollen wir seiner Adresse nachfragen; jedoch was sein Verhalten gegen Tjälde anlangt, so können wir wohl das Hinterrücksvorgehen und die Denunziation wegen Fluchtverdachtes als etwas hinnehmen, das dem geschäftlichen Usus entsprechen mag, aber der Bilanz sich zu bemächtigen, mochte ihm zustehen, wenn es gälte, auf Grund derselben eine Untersuchung anzustrengen, doch wie die Dinge liegen, das Schriftstück seinem Eigner vorzuenthalten, das ist ein häßlicher Streich, und wenn es nicht zweierlei Moral geben soll für gewöhnliche Leute und für Kaufleute, dann überhaupt keine Standesmoral, auch keine für Advokaten.

Allen den Hauptfiguren des Stückes begegnen wir zwei und ein halbes Jahr nach den geschilderten Vorgängen im vierten Aufzuge wieder, dieser ist gegen die vorhergehenden matt und abfallend; was schlimmer ist, er versagt die Wirkung, die der Dichter beabsichtigt, ja, was am schlimmsten, er zersetzt die der früheren Akte.

Wir sollen die vom Schicksal Geprüften zufrieden und getröstet finden und sie als Glückliche verlassen. Die Familie Tjälde wohnt in einem kleinen, hölzernen Hause an der Meeresküste, der getreue Sannäs geht den Geschäften nach, Walburg führt unter Leitung des Vaters die Bücher und Signe unter Aufsicht der Mutter das Hauswesen. Der einstige gegnerische Advokat Berent und der gewesene Braumeister Jakobsen machen von Zeit zu Zeit ihren Besuch und wir sehen sie gerade an dem

Tage, wo Sannäs das Haus zu verlassen gedenkt, um seiner Leidenschaft für Walburg für immer aus dem Wege zu gehen, und es bleibt dem stolzen Mädchen nichts übrig, als sich vor dem Unbeholfenen, den sie mittlerweile lieben gelernt, zu demütigen und ihm ihre Hand selbst anzutragen; der Segen der Eltern und die Glückwünsche der Besucher schließen das Stück.

Sehen wir aber doch einmal näher zu, in welcher Lage wir eigentlich die Familie verlassen. Tjälde ist gealtert und seine Frau ist so hinfällig geworden, daß er sie in einem Rollstuhle fahren muß; da sind denn nun wohl die Besuche Berents und Jakobsens — durch welche Tjälde wahrscheinlich in den Augen der Zuschauer rehabilitiert werden soll — kaum geeignet, eine freudige Genugtuung zu bereiten, sondern eher darnach angetan, peinliche Erinnerungen zu erwecken. Sannäs ist eben von einer Geschäftsreise zurückgekehrt und hat wieder Geld für die Gläubiger fortgetragen und bringt deren Quittungen zurück; Tjälde hat noch sechzigtausend Speziestaler zu bezahlen, und damit hofft er in zwölf bis vierzehn Jahren fertig zu werden; diese Last, aus der Vergangenheit überkommen, sollte die nicht, jeden frohen Atemzug beklemmend, auf die Gegenwart herniederdrücken? Und wenn der alte Mann ihr erliegt, dann wird sie das Erbe, die Aussteuer der jungen Leute. Ei, das ist ein rauher, steiniger Weg, auf welchem sich diese Menschen da fortschleppen, und er dürfte kaum einen zur Nachfolge aneifern. War es denn aber auch notwendig,

daß Tjälde ihn ging? Wenn dem alten, gebrochenen Manne noch so viel Arbeitskraft, so viel Unternehmungsgeist innewohnt, daß er daran gehen kann, alle seine Gläubiger zufriedenzustellen, ja sogar einen bestimmten Termin dafür ins Auge zu fassen, was hätte er mit ungebrochener Kraft und einem weiteren Wirkungskreise noch leisten können? Und da kommt uns der Gedanke, daß Advokat Berent seine Sache doch eigentlich schlecht vertrat, daß Tjäldes Gläubiger ihm vorwerfen können, er habe durch seine Einmengung einen argen Mißgriff begangen; denn hätte er die Dinge ihren Verlauf nehmen lassen, dann wären sie alle längst schon zu ihrem Gelde gekommen. Damit wird aber das Ganze zu einem Kampfe zwischen advokatorischer Rechtsanschauung und kaufmännischem Spekulationsgeiste, wobei, der Ausgang mag sein, welcher er wolle, die gerade Ehrlichkeit nichts gewinnen kann.

„Leonarda" betitelt sich ein anderes, gleichfalls vieraktiges Schauspiel Björnsons, dessen Heldin das Personenverzeichnis kurzweg als „Frau Falk" aufführt. Diese Frau Falk ist die Besitzerin eines kleinen, aber einträglichen Gutes, sie ist Beraterin, wenn nötig, auch Trösterin ihrer Dienstleute. Ein General Rosen, der seinen Rang im amerikanischen Bürgerkrieg erkämpfte, besucht ihr Haus; der Mann hat Anlage zum Trunkenbold und vermag es nicht, aus eigener Kraft seinem sittlichen Verfalle entgegenzuarbeiten, er sucht daher einen Halt im Umgange mit einer Person, die er achtet, deren Abscheu er fürchtet, und das ist ihm Frau Falk.

Diese hat auch ein Pflegekind, ihre „Schwestertochter" Agathe; der Erziehung dieses Mädchens „hat sie acht Jahre ihres Lebens in dem abgelegenen Erdenwinkel unter allen denkbaren Entbehrungen geopfert". In diese „Schwestertochter" nun verliebt sich der „Brudersſohn" eines Bischofs, der Kandidat Hagbart Tallhaug; der junge Mensch hat die Taktlosigkeit begangen, einmal vor größerer Gesellschaft Frau Falk ein zweideutiges Frauenzimmer zu nennen, nun befindet er sich in der unangenehmen Lage, eben bei der Beschimpften vorsprechen zu müssen, um von ihr die Hand Agathens zu erbitten. Anfangs wird er auch hart genug angelassen, aber den Tränen und Schmeicheleien des Mädchens gelingt es, die üble Laune der Tante umzustimmen, und so weit wäre alles gut, wenn nur auch der Bischof, der Onkel des Kandidaten, damit einverstanden wäre; der gibt sich aber nicht so glattweg damit zufrieden, er schreibt der Frau Falk einen Brief, der zwar der Form nach den Geboten der Höflichkeit entspricht, dessen Inhalt aber an die Empfängerin das verletzende Ansinnen stellt, die Gegend zu verlassen, falls die jungen Leute ein Paar werden sollen. Leonarda (Frau Falk) aber redet sich ein, sie wolle in dem Glücke der Kinder ihr eigenes und zugleich den Lohn für ihre Opfer finden, und darauf gedenkt sie nicht so leichthin Verzicht zu leisten. Sie begibt sich nach dem Hause des Bischofs. Wie zu erwarten, sind dort alle über ihr Kommen befremdet, es tönt ihr kein Willkommen entgegen, doch eines, wie eine Stimme aus dem ver-

gangenen Jahrhundert, es ist die Urgroßmutter, die sie willkommen heißt. Die alte Frau gedenkt ihrer Zeiten und liest ihre Bücher. In dem Gespräche, das nun Frau Falk mit dem geistlichen Würdenträger führt, versucht sie es, ihm den Grund seiner Voreingenommenheit gegen ihre Person abzufragen; er beugt aus, er hat die acht Jahre her, die sie in der Gegend weilte, nichts gegen sie. „Also ist es meine Vergangenheit?" sagt Leonarda. „Gibt es denn nichts, das als Sühne für eine Vergangenheit betrachtet werden könnte — die Sie übrigens nicht kennen?" Da müßte denn doch der alte Herr nicht Bischof sein, wenn er um Sühnemittel verlegen wäre, aber zur Beichte und zum Kirchgang entschließt sich die Sünderin nicht, auch den General Rosen kann sie nicht vor die Türe setzen, der würde zugrunde gehen; nochmals aber wendet sie sich an den Bischof: „Helfen Sie mir, meine Vergangenheit sühnen."

Also diese Frau hat eine Vergangenheit? Welche? — Darnach zu fragen, hat jeder Zuschauer das gleiche Recht, mag er es nun aus Teilnahme oder aus Neugierde tun. Der Teilnehmende erwartet die Klarlegung dieser Vergangenheit, um darnach das sittliche Verdienst der Heldin zu ermessen, der Neugierige hofft auf interessante Einblicke in das Frauenherz überhaupt; der Dichter aber, der diese Erwartungen erweckte, weigert dem einen das volle Verständnis und dem andern das billige Vergnügen; von Leonardas Vergangenheit ist auch für weiter nur so obenhin die Rede.

Selbstverständlich gelingt es der Dame nicht, den Bischof umzustimmen; mittlerweile hat Agathe dessen Brief auf dem Schreibtische der Tante gefunden und eilt herbei. Um den Preis, daß ihre Pflegemutter sie verlassen solle, will sie nicht Hagbarts Weib werden. Sprach vorhin Hagbart seinem Onkel gegenüber immer nur von Frau Falk und ein ganz klein wenig nebenher von Agathe, daß der alte Herr darüber stutzig wurde, so spricht jetzt Frau Falk Agathen gegenüber von Hagbart in Ausdrücken, welche das Mädchen bewegen auszurufen: „Wenn du ihn liebst, so nimm ihn hin!"

Und Hagbart liebt wirklich Leonarda, er geht es ihr sagen und ringt ihr das Geständnis der Gegenliebe ab. Agathe, die einige Tage abwesend war, kehrt zurück, sie hat sich bezwungen und will entsagen zu Gunsten der Tante; dagegen lehnt sich aber Leonardas Gefühl auf, umsomehr, da sie merkt, daß das Mädchen doch noch für Hagbart empfindet, und ihre Entsagung soll die Agathens übertrumpfen. Wenn es der Wirkung Abbruch tut, daß in einer Handlung ein und dasselbe Motiv mehrfach gebraucht erscheint, so dürfte es auch nicht zuträglich sein, mehrere Personen sich durch ein und denselben Entschluß überbieten zu lassen; immer vom ernsten Drama gesprochen, für das heitere Genre ist wohl beides oft ganz gut verwertbar.

Leonarda also hat ihren Entschluß gefaßt; sie sendet einen Boten an den General Rosen ab, begibt sich zu Hagbarts Onkel, legt in dessen Hände eine Schenkungsurkunde nieder, derzufolge alle ihre

Liegenschaften dem Pflegekinde Agathe anheimfallen, und bittet den Bischof, er möge Hagbart und Agathe zu trösten, zu vereinen suchen. Da tritt der General ein und an seinem Arme — er ist, wie wir jetzt erfahren, ihr geschiedener Gatte — verläßt sie das Haus, um sich an Bord des Dampfschiffes zu begeben. Hagbart und Agathe finden sich nun ein. Die Nachricht von Leonardas Flucht macht beide fassungslos. Das Mädchen sinkt ohnmächtig zusammen, der Bischof läßt sie aus seinen Armen sanft zu Boden gleiten, um dem Neffen zuzueilen und ihm Mut einzusprechen, und die Urgroßmutter spricht: „Mir ist, als sei meine Zeit wiedergekehrt, wo es große Seelen und tiefe Gefühle gab."

Entsprechend zur Darstellung gebracht, kann dieses Schauspiel wohl auf eine starke Wirkung rechnen; ich stehe nicht an, dasselbe schön zu nennen, und doch habe ich mich seiner nie so recht erfreuen mögen; das Gefühl, daran durch irgend etwas behindert zu sein, hatte ich gleich anfangs, aber was es war, das mich behinderte, darauf bin ich erst später gekommen. Wieder fand ich die Charaktere so wirklich und wahrhaftig hingestellt, daß gegen sie kein Zweifel aufzuwerfen war; ich erholte mir also bei ihnen Rats. Der Kandidat Tallhaug ist offenbar, was die gesellschaftlichen Verhältnisse im allgemeinen und den Verkehr beider Geschlechter insbesondere anlangt, in all der Unwissenheit belassen und in all den Vorurteilen erzogen worden, die sein Stand bedingt, wie er denn später selbst gesteht, „ein anderer geworden zu sein". Die jugendfrische

Erscheinung Agathens weckt sein sinnliches Wohlgefallen, und ohne daß er es noch versteht, sich über derlei Gefühle Rechenschaft zu geben, treibt es ihn, sich zu erklären, sich zu binden. Als er aber durch Agathe in Verkehr mit Leonarda tritt, da wirkt deren reife Schönheit und das selbstbewußte Gebaren des erfahrenen Weibes viel stärker auf ihn, sowie die Liebe des jungen Mannes auf sie „im Übergange des Sommers zum Herbste“ kräftiger wirkt. Und wie wahr, von psychologischer Richtigkeit ist ihr Gefühl „der unnennbaren Angst, die das Glück begleitet, das über sie hereinbricht im tiefsten Frieden“.

Wir haben es hier nicht mit zwei Naturen zu tun, die gleich jung oder gleich alt, sich mit mehr oder weniger Schwärmerei einer durch und durch ausgeglichenen und ausgleichenden Neigung überlassen, wir haben es mit zweien zu tun, deren eines für das andere von einer elementaren Leidenschaft erfaßt wird, die über sie hereinbricht, Angst und Glück zugleich, beides zumal, keines ohne das andere.

Wir treffen hier auf die Leidenschaft, wie sie einstmals in der Gottheit Astartens verkörpert sich darstellte, machtvoll und eifersüchtig auf ihre Macht, wie alle alten Götter. Es ist ein sehr oberflächliches Denken, das die Entstehung jener uralten Kulte, die sich an das Geschlechtsleben knüpften, nur dem Hange zur Ausschweifung zuschreiben will; der Dienst der Astarte war ein düsterer Kult; in dem naiv-furchtbaren Glauben, daß nur durch Opfer

dem Zorn und Neid der Götter vorzubeugen sei, daß nur unbedingte Unterwerfung der Übermächtigkeit derselben zu schmeicheln vermöge, gaben die Weiber Willen, Leib und Ehre preis, um nicht all das an die zürnende Göttin, sinnberückt, und unter allen Qualen der Leidenschaft zu verlieren. In der neueren Medizin tauchte auch der Gedanke auf, den Wirkungen epidemischer Krankheiten, nicht allein der Pocken, durch künstliche Übertragungen die Spitze abzubrechen; das ferne Altertum glaubte an solche Impfprozesse gegen das Unheil, der Mensch wollte davon lieber ein gut Teil mit freier Seele auf sich nehmen, als zuwarten, bis es ihn heimtückisch an Leib und Geist beschlich.

Ja, die Leidenschaft ist es, welche die Angst und das Glück nebeneinander herlaufen läßt, die Leidenschaft ist es, welche uns im tiefsten Frieden befällt wie eine — Krankheit, und sie ist auch so natürlich, wie eine solche es ist. So wahr und so treffend auch die gegenseitige Neigung Hagbarts und Leonardas geschildert ist, in der Leidenschaft des jungen, kaum gewordenen Mannes und der alternden Frau liegt etwas Krankhaftes, und schärfer als der unerfahrene Jüngling beachtet Leonarda die Symptome ihres Zustandes; sie wirft die Frage auf, wie andere eine Ehe zwischen dem jungen Menschen und ihr, dem älteren Weibe, betrachten würden; sie fürchtet die mangelnde Sympathie der Gesellschaft und weiß, daß wohl der einzelne ohne diese Sympathie gedeihen kann, nicht aber eine Gemeinschaft, sei es auch nur eine zu zweien; sie weiß,

daß sie, wenn Hagbart zu den besten Jahren kommt, alt, eifersüchtig und lästig geworden sein wird. Und doch — — —

Ja, darüber hinaus hilft nur die Flucht, aber es ist die Flucht eines Kranken, der die Luft verläßt, aus der er den Krankheitskeim gesogen, das Wasser, aus dem er ihn getrunken, und wenn wir den beiden Hauptpersonen dieses Dramas einen Wunsch zuzurufen hätten, so könnte es, auf ein gegenseitiges gänzliches Vergessen abzielend, nur der eine sein: sie möchten von ihrer Leidenschaft — genesen!

Noch liegt mir eine Arbeit Björnsons vor: „Das neue System", Schauspiel in fünf Aufzügen. Auch dieses Stück weist scharf gezeichnete Charaktere und etliche warmblütige Szenen auf, aber die Handlung, anfangs breit angelegt und in der Mitte mit Episoden überladen, verläuft zum Schlusse ganz im Sande. Das neue System ist das des Generaldirektors der Eisenbahnen, seine Feinde sagen, es wäre weder das seine noch neu; eigentlich sagen das nicht einmal seine Feinde, sondern die Verwandten seiner Frau, die eine geborene „Raben" ist. Die Raben also krächzen das von den Dächern, und zwar aus purer Liebe zur Wahrhaftigkeit, keineswegs aus Neid und Mißgunst, denn diese Raben sind eine „enthusiastische Familie". Einer derselben ging einmal in vollem Staate zum Premierminister, um Vorstellung zu machen, daß die Regierung Sr. Exzellenz sich überlebt habe und es jetzt Zeit sein dürfte, auf die Demission zu denken. Derselbe nahm auch Audienz beim Könige

und bat, Se. Majestät möge, des nützlichen Beispieles halber, geruhen, einen der Prinzen ein Handwerk treiben zu lassen.

Dieser „enthusiastischen Familie“ steht nun der Generaldirektor Riis als kluger Mann gegenüber, der auf das „wahrhaft sein“ durchaus nichts gibt. Er veranlaßt seinen Sohn Frederik, einem wahrhaft geliebten Mädchen das Wort zu brechen, um die Aussicht auf eine reiche Partie frei zu behalten; es ist dies derselbe unehrenhafte Umweg, auf dem der Alte selbst zu einer Frau kam. Seine Tochter Karen, wie andere Mädchen erzogen, „die immer lesen und phantasieren“, fühlt sich dem Leben gegenüber so untüchtig und unwahr.

Die Raben hatten immerhin krächzen mögen, sie fanden kein Gehör, da aber kehrt plötzlich der junge Ingenieur Hans Kampe, ein Jugendgespiele der Kinder des Generaldirektors, von Amerika heim. Er hält es auch mit der Wahrhaftigkeit und hat erkannt, daß das neue System das Land übervorteile, indem es weniger leiste und teurer zu stehen komme als das alte; er fühlt sich in seinem Gewissen verpflichtet, das vor die Öffentlichkeit zu bringen; er legt seine Auseinandersetzungen in Druck, das Buch macht ungeheures Aufsehen und veranlaßt in letzter Linie sogar den Reichstag, über das neue System zu verhandeln.

Durch das Auftreten dieses Hans Kampe erwacht nun selbst im Hause des Generaldirektors der Sinn für Wahrhaftigkeit; Karen verliebt sich in den jungen Mann um derselben willen, Frederik wird

durch den rückhaltlosen Vorwurf über seinen Treubruch gegen das geliebte Mädchen beschämt. Beide Kinder fangen an, an ihrem Vater zu zweifeln, und als sie mit forschenden Augen nach Aufrichtigkeit zu ihm aufblicken und er vor ihnen als seine Anschauung darlegt, daß die Menschen keinen Tag zusammen zu leben vermöchten, wenn sie sich die volle, ungeschmälerte Wahrheit sagten, daß, wenn alles gesagt werden solle, die Welt in Trümmer fiele, Familie, Gesellschaft, Staat, Kirche, alles, daß das Leben auf der stillschweigenden Übereinkunft beruhe, nicht die volle Wahrheit zu Worte kommen zu lassen und alle Lebenskunst in geschicktem Balanzieren bestünde — da bricht Karen, das nervös aufgeregte Mädchen, unter wahnsinnigem Gelächter zusammen. Sie entläuft dem Hause und sucht den Feind ihres Vaters, Hans Kampe, auf. Frederik folgt ihr dahin nach.

Wie vorherzusehen, fällt das neue System und mit ihm der Generaldirektor. Seine Kinder verlassen ihn. Frederik reist dem geliebten Mädchen nach, welches außer Landes wollte; er will es zurückführen und sein Wort einlösen. Karen hat sich bei einer Erziehungsanstalt für eine Lehrerinnenstelle gemeldet und geht dahin ab. In der letzten Szene sehen wir nun den Generaldirektor und dessen Frau vor uns, diese glaubt noch an ihn; sie werden gehen, sich an der Meeresküste anzusiedeln. Von Frederik und Karen sehen und hören wir nichts mehr, und Hans Kampe bekommen wir im letzten Akte gar nicht mehr zu Gesicht. Im „Fallissement“

wäre es vielleicht besser gewesen, über die Zukunft der handelnden Personen die Phantasie des Zuschauers entscheiden zu lassen, hier aber ist er ganz gewiß, daß ihr zu viel zu ergänzen bleibt.

Somit wären wir denn mit der Besprechung zu Rande, und wenn es jetzt gilt, den Gesamteindruck der sechs Dramen festzustellen — Molbechs „Ambrosius" lassen wir, wie gesagt, links liegen — so ergibt sich, daß gar keine Ursache vorliegt, der vielgeschmähten französischen Bühne gegenüber groß zu tun; dort wie hier finden wir, was die Charaktere anlangt, scharfe Beobachtung und sichere Zeichnung. Wirft der Romane auch die Konflikte kecker auf und der Germane bedächtiger, so zeigt sich doch beiderseits in der Lösung derselben eine Ohnmacht, eine Hinneigung zu schwächlichen Kompromissen.

Hüben wie drüben hat landläufige Moral — eben weil sie sich allenthalben als unzulänglich erweist — die Stücke inspiriert, hier wie dort wirft die Überzeugung von der Wandelbarkeit menschlichen Empfindens einen Zweifel gegen alle Herzensgefühle auf, und hier wie dort trifft man, trotz der Erkenntnis der Unhaltbarkeit des Bestehenden, auf eine Bangheit vor dem Kommenden; es liegt in dem allen ein krankhafter Zug jener Verlogenheit, in welche wir durch die in allen Fugen wankenden Verhältnisse der Jetztzeit hineingedrängt werden und mit der Wahrheit nichts anzufangen wissen. Wer es wagt, davon zu geben, gibt uns nur die Hälfte und dann nicht die bessere.

Sehen wir aber davon ab, so muß zugestanden

werden, daß der Franzose sein Talent wirksamer zu verwerten versteht, indem er seine Stoffe dem Liebes- und Eheleben entnimmt und dabei, wie er es meist tut, die physiologische Seite aufgreift, während der Germane bei gleicher Stoffwahl es mit der psychologischen versucht, wobei er jedoch, wenn er wahr bleibt, auch nicht über das hinwegkommt, was uns sein Rivale bietet. Was aber bietet der? All die Produkte dieser Richtung zeitgenössischer dramatischer Kunst Frankreichs — der ausschlaggebende Teil der gesamten Produktion überhaupt — betonen die allgemeine menschliche Schwachheit, die Wandelbarkeit der Gefühle, den geringen Verlaß auf unser Selbst wie auf andere; sie zeigen die Kehrseite der Medaille auf, denn diese neuere Kunst sagt und singt nicht, wovon früherer Zeit aller Völker Zungen sagten und sangen, nicht die Liebe ist ihr Inhalt — die Poesie des Triebes — sondern die Täuschung, in die wir durch letzteren gestürzt werden.

Daß aber auch einschlägige Stücke germanischer Faktur nicht gut über diesen Bannkreis hinauskommen, dürfte durch die Besprechungen von „Nora" und „Leonarda" dargelegt sein, welche beide Dramen jedoch an kräftiger Wirkung gegen französische Arbeiten zurückstehen; ob den nordischen Autoren die Unfruchtbarkeit dieser Konkurrenz klar wurde oder nicht, sicher ist, daß von den sechs Stücken nur zwei eine solche unternehmen, während die anderen, durch Wahl der Stoffe und Abweisung aller Muster, fast darauf angelegt erscheinen, ein

neues Gebiet erschließen zu sollen. In allen diesen Dramen wird die prunkende Unehrlichkeit und die prahlende Lüge, die sich in unseren Tagen breit machen, durch die strenge Ehrlichkeit und die lautere Wahrheit besiegt; aber nicht im flammenden Manneszorne geschieht das, der die Schufte und Lügner in den Boden tritt, wo er sie auf seinen Wegen betrifft, sondern ein sehr platonischer Sozialismus unternimmt es, durch unlautere Mittel zur Stellung Gekommene und reich Gewordene aus ihren Stellungen herauszuwerfen, ohne daß sie an ihren Personen Schaden nehmen, und ihnen die Taschen zu leeren, ohne daß er sie auf den Bettel schickt. Um was aber handelt es sich bei allem in letzter, in allerletzter Linie? Im „Fallissement" wird eine Bilanz bemängelt, im „Neuen System" eine Rechnungsvorlage an den Staat, in „Stützen der Gesellschaft" bekennt sich ein Schuft als solcher, um sich fürderhin ohne Skrupel des Ergaunerten zu erfreuen, im „Ring des Pharao" würde es aber ohne Fund und Finderlohn nicht nur den Liebenden, sondern auch dem Herrn Kommerzienrate Viborg schlecht ergehen; um Geld also dreht es sich bei dem einen wie bei dem anderen, trotz aller Um- und Anhängsel, um das pure, blanke Geld. Wer sich dafür erwärmen kann?

Also Liebe und Geld, beide allerdings weltbewegend und für das Verständnis eines jeden faßbar, beschäftigen die zeitgenössische dramatische Kunst, und solange die Jünger derselben dabei sich unseres Beifalles erfreuen, darf ihnen weder ver-

übelt werden, womit sie sich beschäftigen, noch wie sie es tun; von uns aber wird es heißen, daß wir in unseren Theatern uns vordemonstrieren ließen, die Liebe sei eine Täuschung, und darüber die Naivetät verloren, uns derselben hinzugeben, ohne die Kraft zu gewinnen, mit ihr zu brechen, daß wir uns erbauen ließen durch Siege der Ehrlichkeit, wo der Mensch, dessen Passiva die Aktiva überstiegen, am Arme des Konkursmassevertreters seiner Läuterung entgegengeht, oder durch Triumphe der Wahrhaftigkeit, wo der Mensch die Lüge von sich schleudert und die moralische Kraft gewinnt, sich als Schwindler zu bekennen und das Geld zu behalten.

Darum ist es keine müßige Frage, ob wir das, was wir haben, als Bühne gelten lassen, denn wenn wir nicht Verwahrung einlegen, so wird man uns darnach beurteilen; freilich wird man das auch trotz unserer Verwahrung und dann — wie gesagt — desto schlimmer!

Bernhard Baumeister

Die wahrhaft künstlerische Leistung in der Titelrolle des Stückes „Der Richter von Zalamea" brachte kürzlich Baumeisters Namen auf die Lippen des großen schauspielbesuchenden Publikums von Wien. Für die Stammgäste des Burgtheaters mag dieser Erfolg nichts Überraschendes gehabt haben und sie mochten sich wohl nach der ersten Vorstellung des genannten Stückes vertraulich zunicken: „Wußten wir's nicht, wie er's machen würde?" Sie hatten leicht voraussehen, denn der Künstler gehört nun schon dreißig Jahre dem Burgtheater an und man kann im Urteil über ihn nunmehr wohl einig sein.

Bernhard Baumeister ist im Jahre 1828 in Posen geboren als der Sohn eines kleinen Beamten und das jüngste von zehn Kindern. Letzterer Umstand erklärt es wohl, daß wir ihn schon früh nach Selbständigkeit streben sehen; im Alter von achtzehn Jahren trat er in den Chor der Oper des Theaters zu Schwerin, an welcher Bühne ein Bruder von ihm als Schauspieler wirkte. Dieser war unbrüderlich genug, ihn bald an den Vater zurückzusenden, damit ihn der ein Handwerk lernen lasse; Baumeister, der bis auf den heutigen Tag sich nicht auf das Handwerk versteht, mochte sich

wohl auch damals zu keinem verstehen, er ging vom elterlichen Hause durch, nach Pommern zu einer reisenden Schauspielertruppe. Dort sah ihn der Direktor des Stettiner Theaters und engagierte ihn; allerdings, wenn die Gage nicht im umgekehrten Verhältnisse zur künstlerischen Leistung stand, war es übel mit der letzteren bestellt, denn Baumeister bezog monatlich — zehn Taler. Von Stettin kam der junge, strebsame Schauspieler nach Hannover und dann als erster jugendlicher Liebhaber nach Oldenburg. Hatte es sein Bruder damit versehen, daß er ihn von der Bühne wegreißen wollte, so verhalf ihm nun seine Schwester — eine tüchtige Schauspielerin, die vielen Theaterfreunden noch in Erinnerung sein dürfte, — allein durch ihren Namen zu dem Engagement am Hofburgtheater Wiens, denn auf diesen im besten Klange stehenden Namen hin schloß Laube im Jahre 1852 mit dem Künstler ab. Laube ist ein durch und durch moderner Mensch, Naturfreund und Jäger obendrein, die Idee der Vererbung mußte ihm naheliegen, also auch die des Zusammenfindens gleichartiger Talente in einer Familie, und er hatte sich in diesem Falle nicht getäuscht; bald zählte Baumeister zu den Lieblingen des Publikums und nun, nach Jahren getreuen, künstlerischen Wirkens, zu den ersten schauspielerischen Kräften Deutschlands!

Die künstlerische Eigenart Baumeisters hat, gelegentlich eines Berliner Gastspieles desselben, Paul Lindau so treffend charakterisiert, daß es meinerseits eine sehr zwecklose Eitelkeit wäre, nach

neuen Wortwendungen und Satzgefügen zu haschen, nur um etwas, das jemand schon vor mir gesagt hat, anders zu sagen, umsomehr, da seine Meinung Wort für Wort mit der meinen sich deckt. Paul Lindau schreibt in der „Gegenwart" vom 24. Juli 1880 über Baumeister:

„Es ist eine reiche und ausgiebige Künstlernatur, die mühelos gibt, was andere mühselig herauszupressen sich vergeblich abmartern. Ton, Haltung, Gebärde — alles ist einfach, echt, recht und schlecht. Es ergibt sich alles wie von selbst. Da ist nichts Zusammengebrodeltes, mit allerlei kleinen Nuancen Herausgekitzeltes, aus lauter kleinen Einfällen Zusammengestücktes. Es quillt alles aus dem Vollen — ein einheitlicher Guß. Ich gebrauche nicht gern das Prädikat „gottbegnadet", mit dem jetzt alle möglichen Stümpereien ausstaffiert durch die Spalten der Reklame laufen; hier aber wäre es am Platze. Hier spricht zu uns eine wahre Künstlernatur, die alle Spielereien und Mätzchen verachtet, die nur den schlichten Ausdruck sucht und allezeit trifft.

Der eigentümliche Reiz der Baumeisterschen Vortragsweise liegt in der schlichten Natürlichkeit, in dem treuherzigen und ungezwungenen Ton. Er spielt nicht auf den Applaus, er macht sich keine „Abgänge", wie es im Theaterjargon heißt; man sieht niemals bei ihm, „wie's gemacht wird".

Er spricht, wie ihm der Schnabel gewachsen ist — vielleicht hat da der eine oder andre Vokal einen etwas zu dunklen Klang und ein spröder Konsonant kommt nicht mit der vollen Rundung der

akademischen Einpaukerei heraus; er spricht eben wie ein Mensch, nicht wie ein Vortragsmeister. Er geht und steht, setzt sich und erhebt sich, ohne auf malerische Attitüden bedacht zu sein, und es ist ihm offenbar ganz gleichgültig, ob der Goldfinger gerade gestreckt oder gekrümmt ist und ob die Fußspitze des übergeschlagenen Beines der Mitte der Bühne fünf Zentimeter näher oder weiter ist — lauter hochwichtige Sachen, die sich das Virtuosentum reiflich überlegt und erst nach mühsamem Studio überwindet. Es ist eine wahre Erquickung, durch einen Künstler wie Baumeister wieder daran erinnert zu werden, wie nichtig alle diese schauspielerische Filigranarbeit ist und wie es schließlich doch immer nur auf das eine ankommt: auf das richtige Erfassen des Ganzen. Die Schöntuerei auf der Bühne, die seit Emil Devrient epidemisch grassiert, — das Renommieren mit dem Wohlklange des Organs und mit gefälligen Posen — hat an Baumeister einen grimmigen Feind. Schauspielerischsein hat jetzt nur noch die Bedeutung von Unwahrheit und Affektiertsein. Schauspieler wie Baumeister sind aber ganz dazu berufen, die in Mißkredit geratene, handwerksmäßige Künstelei auf die wahre Kunst der Menschendarstellung zu heben."

Paul Lindau schrieb diese Zeilen unter dem Eindrucke, den Baumeister in einer seiner älteren Glanzrollen auf ihn machte; sie sind aber in Bezug auf die Würdigung der Baumeisterischen Gestaltungsgabe so zutreffend, daß sie ebensogut unter dem Eindrucke seiner jüngsten großen Leistung, des

Crespo im „Richter von Zalamea" geschrieben sein könnten. Der jetzigen Leitung des Burgtheaters gegenüber, die dessen traditionellen Ruf als erste deutsche Schaubühne sich vor Augen hält und für deren Kräfte nach hohen und höchsten Aufgaben sucht, darf man sich wohl der erfreulichen Zuversicht hingeben, daß dieser jüngsten Leistung Baumeisters noch andere folgen werden und daß man den Trefflichen nicht rosten lassen wird! Das walte Wilbrandt!

Louis Martinelli

Ein aufdringliches, im Geleite lärmendster Reklame fahrendes Virtuosentum, das aus seinem obersten Ziele, Geld zu verdienen, gar kein Hehl macht, das Publikum vor allem zu verblüffen und den Mangel an Einheitlichkeit der Leistungen durch eine Menge von Nuancen und Mätzchen zu verdecken sucht, kennzeichnet heutzutage nur zu offenbar den Niedergang der Schauspielkunst; in solchen Tagen des Verfalles ist es immerhin lehrreich, Lebensgang, Art und Weise jener wenigen Künstler zu betrachten, die sich jung an den Meistern der alten Schule herangebildet haben und nach errungener Selbständigkeit an den Überlieferungen der Letzteren festhielten bis auf den heutigen Tag.

Eine solche künstlerische Individualität repräsentiert Louis Martinelli, den die Prager — es ist dies sehr abträglich für die Leistungen der Wiener Bühnen — den „ihren" nennen können. An allen Orten seines Wirkens, es ist dies auch bezeichnend, daß deren bei der langen Dauer desselben so wenige waren, verdiente er sich durch treue, gewissenhafte Ausübung seines Talentes die Gunst des Publikums, Karriere hat er trotzdem, oder vielleicht eben darum, nicht gemacht; die Kunst war ihm ein Amt und kein Geschäft, er hatte ja als

junger Streber noch neben alten Herren, auf den Brettern gestanden, denen die begeisterungssprühenden Verse Schillers „Die Künstler" noch vollständig und lebendig nachklangen: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie!"

Wie klang das? Das war ein Mandat aus erlauchtetsten Händen, aus erlauchtetstem Herzen!

„Hat sich was zu bewahren!" sagen heutzutage die Virtuosen. Wie klingt das?

*

Louis Martinelli wurde am 9. August 1833 zu Linz geboren. Sein Vater war ein anerkannt tüchtiger Dekorationsmaler, als solcher am Wiener Hofburgtheater und an Theatern zu Graz und Pest tätig. Seine Mutter war eine Schauspielerin, die sich aber früh von der Bühne zurückgezogen hatte.

Es ist nicht nur gut, wenn der Mensch etwas gelernt hat, sondern auch wenn seine Eltern etwas können, da sich das mitunter vererben kann, was der mittlerweile heimgegangene Darwin des breitern ausgeführt hat; freilich findet die Einantwortung solchen natürlichen Erbes etwas langsamer statt als die von beweglichem oder unbeweglichem Nachlaß, obwohl sich auch derlei Erbschaftsverhandlungen nicht durch sonderlich schnelle Abwicklung auszeichnen sollen, dafür haben aber die natürlichen Vererbungen das Gute, daß man sich noch bei Lebzeiten der Erblasser zum Antritte melden kann und

daß es hierbei nicht nur lachende Erben, sondern auch lachende Vererber gibt.

Zum Erbschaftsantritte des Talentes seines Vaters meldete sich Martinelli frühzeitig genug. Schon als fünfjähriger Knabe bekritzelte er jedes Papier, dessen er habhaft werden konnte, mit Menschen, Hunden und — Architektur, später hat er seine Schulbücher einer gleichen Behandlung unterzogen, ob zur Freude der Eltern und Genugtuung der Lehrer, bleibe dahingestellt. Kurz, Maler wollte er werden. Der Vater, der im Sinne hatte, ihn zum Techniker ausbilden zu lassen, gab nach und der Junge zog vom elterlichen Hause — damals stand es in Graz — fort nach Wien, besuchte dort die Akademie und die Malerschule des Professors Waldmüller. Plötzlich aber starb der Vater, die Witwe war auf den Sohn angewiesen und dieser auf sich selbst.

So mußte er denn seine Studien unterbrechen und nahm als kaum neunzehnjähriger Bursche ein Engagement zu Direktor Lippert in Innsbruck an als — Dekorationsmaler. Auch in dieser Kunst gewissenhaft, fühlte er das Bedürfnis nach einer tüchtigen Schulung und trat im Jahre 1854 als Gehilfe bei Moritz Lehmann am Hofburgtheater ein und reiste zwei Jahre darauf abermals nach Innsbruck, wo er im Auftrage der Statthalterei eine Anzahl Dekorationen anzufertigen hatte und sonst mit der Ausstattung des Theaters betraut war.

Und hier in Innsbruck war es, wo der Zufall, bekanntlich der beste Polizist, diesmal sich in der

Rolle des Notarius gefiel, ihm mit einmal die Erbschaft des mütterlichen Talentes aushändigte und ihn zum Schauspieler machte.

In einer alten Kneipe mit rauchgeschwärzten Wänden, in welcher aber vortrefflicher Tiroler Rotwein ausgeschenkt wurde, fand sich allabendlich ein Kreis junger Schauspieler, Maler, Musiker und Schriftsteller zusammen; es verstand sich von selbst, daß diese Tafelrunde das Leben von der heitersten Seite nahm, daß jeder den Schuh, der ihn etwa drücken mochte, an der Schwelle abstreifte, ehe er in das Lokal trat, und daß man sich nur über Fragen der Wissenschaft und Kunst erhitzte. Es konnte gar nicht ausbleiben, daß eines Abends die Frage aufgeworfen wurde, welche Kunst wohl am schwersten zu erlernen und auszuüben sei? Ebenso unausbleiblich war es, daß jeder versicherte, diese schwerste aller Künste sei eben jene, welche er treibe! Die Schauspieler aber, sie waren in der Majorität, behaupteten, es sei am schwierigsten, Schauspieler zu werden. Das stachelte den Widerspruchsgeist unseres jungen Dekorationsmalers, er setzte die Meinung dagegen, das sei das leichteste, und er sprach diese Meinung nicht bescheiden, als eine unmaßgebliche aus, nein, er bot eine Wette, zehn Flaschen des bewußten roten Tirolers sollte sie gelten, daß er den Beweis dafür liefern werde!

Das schien denn doch zu spaßhaft, um es ernst zu nehmen! Der Charakterdarsteller lehnte sich behaglich zurück und gab dem jungen Manne mit

überlegenem Lächeln den Rat, doch nur sofort die Sache frisch anzugreifen und schon morgen als „König Lear" oder „Franz Moor" zu debütieren. Der jugendliche Liebhaber, wie gewöhnlich, ein von seiner Schönheit eingenommener Mensch, ermunterte ihn, den „Quasimodo" im „Glöckner von Notre-Dame" zu spielen, Martinelli brauche dazu nur den Höcker aufzulegen, die übrige für die Rolle erforderliche Häßlichkeit habe er sich nicht erst anzuschminken. Ein anderer schlug ernsthaften Tones den „Laternbuben" im „Donauweibchen" als Antrittsrolle vor, denn da der Kunstnovize „doch so schön lang sei —" und in diesem Tone ging es fort.

Nur der Kapellmeister, Rosner war sein Name, nahm die Sache ernst, zehn Flaschen guten Rotweins standen ja darauf und in Sachen des Trunkes verstehen die Musiker, lobenswerter Weise, keinen Spaß. Er riet denn, Martinelli solle, wenn er wirklich die Courage hätte, eine komische Rolle spielen, und schlug ihm den „Tratschmirl" im „Tritsch-Tratsch" vor. Martinelli ging darauf ein, studierte die Rolle, lernte das Couplet und nach acht Tagen trat er vor einem ausverkauften Hause als „Tratschmirl" auf und — gefiel riesig!

Tags darauf lud Martinelli die Schauspieler, welche die Wette eingegangen waren, in sein Atelier, da lag der untermalene Prospekt einer Gartendekoration; Farbentöpfe, Pinsel, Palette wurden in zuvorkommendster Weise den Gästen zur Verfügung gestellt.

„So, jetzt malt!" sagte Martinelli.

Da keiner der freundlichen Einladung Folge zu leisten vermochte, so war die Wette und zugleich für die deutsche Bühne eines der eigenartigsten Talente gewonnen. Ob auch der Beweis geliefert, daß Komödiespielen leichter als Malen sei? Martinelli wäre vermutlich gar nicht auf die Idee verfallen, denselben führen zu wollen, hätte er nicht die Lust dazu „von seiner Frau Mutter geerbt".

Es wurde ihm nahe gelegt, dieses Talent zu verwerten und nunmehr als Schauspieler der Bühne angehörig zu verbleiben. Seine Arbeiten in Innsbruck waren vollendet und der dortige Souffleur nahm sich seiner an und vermittelte ihm ein Engagement nach München an das Vorstadttheater in der Aue.

So trat er denn eines Tages im Jahre 1857 die Reise dahin an, ging zu Fuß über Schwaz, Jembach durchs Achental bis Tegernsee, wo er Post nahm und, in München angelangt, vom Postwagen weg, noch im Reiseanzuge, weite Pumphosen, mit Schnur gebunden, Joppe ohne Weste, großen Calabreser, langem Haar, den Stock in der Hand und den Rucksack hintenauf, ging er seinem nunmehrigen Direktor Hans Schweiger unter die Augen; der machte vorab allerdings große dazu, als der junge Mann ihm kurzweg erklärte, er sei wegen eines Gastspieles gekommen. Der äußeren Erscheinung nach schätzte er ihn vermutlich für einen Gymnastiker, Hundedresseur oder Feuerfresser und fragte mit der Vorsicht eines Geschäftsmannes, der es

immerhin auf ein Anbot ankommen läßt, ehe er etwas blindlings, unbesehen von der Hand weist: „Also, was arbeiten Sie denn eigentlich?"

*

Martinelli spielte nun in München und gefiel. Er verblieb dort bis 1860, kam dann ans Grand-Theater zu Amsterdam, wo er als Charakterkomiker, Regisseur und Geschäftsleiter vier Jahre tätig war. Die alljährigen Ferien, vom 1. Juni bis 1. September, benützte er, um seinem Hange zur früheren Kunst genug zu tun, und malte Aquarelle, besonders Architekturen, wozu ihn Holland mit seinen alten Städten, Kanälen und Grachten auf das Lockendste einlud. Viele dieser Arbeiten sind in Amsterdam angekauft worden, auch lieferte er Pläne zur inneren Dekoration des „Palais voor Volksolijt", welche mit dem ersten Preise gekrönt wurden.

Nun aber trat ihn das Mißgeschick in harter Weise an; infolge übermäßiger Anstrengung wurde er schwer krank, er verlor sein Organ ganz und seine Zukunft als Schauspieler schien in Frage gestellt. Langsam erholte er sich und erst zwei Monate später, als kontraktlich ausbedungen, konnte er ein Engagement, das er über wiederholte Anträge endlich abgeschlossen, bei Direktor Kreibig in Graz antreten. Neun Jahre verblieb er als Liebling des Publikums in Graz, die ehrendsten Rufe wies er zurück, dem einzigen Laubes an das Hofburgtheater zu Wien würde er nach Ablauf des Grazer Ver-

trages Folge geleistet haben; aber als er frei wurde, da war eben Laube nicht mehr Direktor der Wiener Hofbühne.

Erst im Jahre 1873 kam er nach Wien, und zwar an das Wiedner Theater. Drei Jahre wirkte er daselbst, er gewann sich die volle Gunst des Publikums, aber nicht die des Direktors, der ihn nicht zu beschäftigen wußte oder nicht wollte, vielleicht auch nicht konnte, denn das Repertoire der Wiener Vorstadtbühnen ist meist von erschreckender Dürftigkeit.

Seit 1876 nun wirkt er in Prag und es würde den Lesern dieses Blattes wohl nur ein Lächeln abnötigen, wenn ich über den Erfolg dieses Wirkens, dessen Zeugen sie durch Jahre gewesen, auch nur ein Wort aufwenden wollte; dagegen dürfte zum Schlusse eine kurze Auslassung über die Art dieses Wirkens, über die schauspielerische Eigenart Martinellis, wohl angebracht erscheinen.

Das auch für den lässigsten Theaterbesucher Auffälligste an diesem Künstler ist dessen Vielseitigkeit. Sein Repertoire umfaßt Rollen wie Possart und Titus Feuerfuchs, Dr. Wespe und Wurzelsepp, Mulay Hassan und Herr von Lips, Gaspar und Steinklopferhanns, Harpagon und Valentin, Argan und Rappelkopf, Meineidbauer und Kampl, Ringheim („Größenwahn") und Benjamin („Valentine") 2c.

Und mit dieser seiner Vielseitigkeit hält sein Talent und seine Kraft immer so weit Schritt, daß

selbst noch seine schwächsten Leistungen jene der sogenannten „verwendbaren" Schauspieler, „die nie etwas verderben", hoch überragen.

Diese überlegene Vielseitigkeit zeigt, daß wir es mit einem denkenden Schauspieler zu tun haben; das allein würde schon einen Erfolg in bescheidener Sphäre erklären, aber einen großen, einen nachhaltigen Erfolg erklärt es nicht, dieser liegt in der eigenartigen Begabung Martinellis. Er hat ein sogenanntes schneidiges Talent, er faßt stramm und ehrlich zu; auch wo er fehlgreift, ist der Griff ein ehrlicher, und was er erfaßt, damit befaßt er sich auch, er weiß, daß das Durchdringen, das Bewältigen der Aufgabe der Gestaltung derselben voraufgehen muß, er vergißt es eben nie und nimmer, daß der Schauspieler Künstler zu sein hat, was so manche vergessen haben, die es einer „wohlwollenden" Kritik aufs Wort glauben, daß sie Künstler seien, und es einer unparteiischen gewaltig übel nehmen, wenn dieselbe an diesem Glauben, der so beruhigend wie irgend ein anderer wirkt, ketzerisch zu rütteln wagt; doch läßt sich leider nicht anzweifeln, daß etlichen „Beliebten" und „Unseren" gegenüber, welche sich in kostbarem Reisepelz oder Salonanzug präsentieren, aber vor einer ernsten Kritik als Kautschukmänner, Stimmporträtisten, Bauchredner und Gesichterschneider entpuppen, die Frage nur zu sehr am Platze wäre, mit welcher Martinelli empfangen wurde, als er mit Dornstock und Rucksack vor seinen ersten Direktor hintrat: Was arbeiten Sie denn eigentlich?

Unser Künstler aber kann den Weg, den er von jenem Ausgangspunkte bis auf den heutigen Tag zurücklegte, mit Genugtuung überblicken; er verfolgte mit ernstem Wollen und redlichem Streben die offene, gerade Straße, die zur verdienten Anerkennung führt. Möge es ihm noch lange vergönnt sein, auf derselben rüstig auszuschreiten.

Theaterbriefe

vom

Hoffänger Huber

Theaterbriefe vom Hoffänger Huber

Ästhetische Grundsätze

(„Wiener Luft“, 1887, Nr. 36)

Geehrte Redaktion!



Nachdem Sie auf mein inständiges Ansuchen mir das Bühnenreferat gütigst übertragen haben, so ist es wohl an mir, dieses in mich gesetzte Vertrauen durch Erörterung meiner ästhetischen Grundsätze zu festigen und gleichsam einen Befähigungsnachweis zu erbringen; was mit nachfolgenden Zeilen, in hoffentlich überzeugender Weise, angestrebt werden soll.

Nie, auf keinem Gebiete darf in unserem volkswirtschaftlich vorgeschrittenen Zeitalter der Fundamentalsatz von **Leistung** und **Gegenleistung** unberücksichtigt gelassen werden.

Wenn die Theaterdirektoren aus Achtung vor der öffentlichen periodischen Druckerschwärze den Redaktionen vom Chefredakteur bis abwärts zum Bureaudiener einen freien Sitzeintritt in ihre

Kunstinstitute gewähren, so hat der gebildete Kritiker die leise Verpflichtung, die er allerdings nicht laut werden zu lassen braucht, dem Direktor im Falle eines Erfolges die Freude an demselben nicht zu verderben und anderen Falles für ihn Front gegen jene Leute zu machen, die nicht wissen, was sie alles für ihr Geld verlangen sollen!

Mag immerhin dieses zarte Verhältnis zu dem unzarten, schalen Witze Veranlassung bieten, *daß die Kritik umsonst in unseren Theatern sitze*, wenn nur der Bühnenleiter, der sie in sein Haus lädt, überzeugt ist, daß sie *nicht umsonst* drin sitzt, denn lädt er sie, so lud er sie, weil er weiß, daß es sich umgekehrt wie mit Pistolen mit den Kritikern verhält, die *ungeladen* am gefährlichsten sind.

Es ist nur national-ökonomisch, auf dem oberwähnten volkswirtschaftlichen Grundsatze fußend, daß dasselbe Wohlwollen, das mir den Parkettsitz in die Hand drückt, auch die Feder führt.

Ja, sollte selbst einmal eine Vorstellung *unter der Kritik* sein, warum sollte sie nicht auch *unter der Kritik*, d. h. unter den Kritikern bleiben? Man spricht dann von den Fährlichkeiten einer *mehr weniger* gelungenen Wahl der Direktion, von einer *mehr minder* geratenen Arbeit des Autors (denn da es für die freundschaftlich okkupierte Feder kein Entweder gibt, so kann auch füglich das Oder wegbleiben), man behauptet, daß eine „selten talentvolle" Darstellung ihre Aufgaben in „genialer" Weise vergriffen habe, indem

sie eben da einsetzte, wo der Dichter aussetzte, zuletzt kann man auch der Aufdringlichkeit der Claque alles in die Schuhe schieben, dieser abscheulichen bezahlten Konkurrenz gegenüber einer frei auf- und eintretenden Kritik, und so hilft das Rotwelsch der Presse über die kleine Unannehmlichkeit hinweg und überdeckt dieselbe, wie Fliegen ein Apfelmus.

Jammerschade ist es, daß die beiden Hofbühnen die Anschauung der Privattheaterdirektoren nicht teilen, den Kritiker der Objektivität berauben, indem sie ihn mit den zahlenden Subjekten auf einen Haufen werfen und so vom Standpunkte idealen Genusses auf den materieller, in letzter Linie sogar mit dem Sperrsechser rechnender Blasiertheit herabdrücken!

Liegt es denn wirklich in den Intendanzionen der beiden Institute, daß eine sonst unbezahlte Kritik in diesen der echten Kunst geweihten Räumen käuflich auftritt?

Indessen habe ich dieses Umstandes nur Erwähnung getan, um zu versichern, daß derselbe umsoweniger auf mein kritisches Urteil Einfluß haben soll, als ja eine verehrliche Redaktion mir nach wertgeschätzter Versicherung die Auslage für die Sitze vergüten wird.

Sollte ich mich also auch diesbezüglich bewogen fühlen, dem Pegasusse — im Gegensatze zu dem anderwärts geschenkten Gaule — etwas schärfer in das Maul zu sehen, so wird sich diese dentistische Untersuchung doch nie auf die darstellenden Kräfte

erstrecken, denen sie, besonders den älteren, unangenehme Empfindungen erregen könnte.

Schließlich es für geboten erachtend, von meiner Stellungnahme zu den Künstlern zu sprechen, erwähne ich nur, daß ich oft sagen hörte und die Wahrheit des Gesagten nach echt menschlichem Empfinden anzuzweifeln keinen Grund habe: Ein Künstler mutmaße hinter Lob immer einen geistreichen Kritiker, während er den Tadel und den Tadler verachtet. Ich gedenke mir den Namen eines achtenswerten Kritikers zu verschaffen.

Einer geehrten Redaktion allseitiger Billigung mich versehend, ergebenst

Hofsänger Huber

*

Durand und Durand

(„Wiener Luft", 1887, Nr. 37)

Sehr geehrte Redaktion!

Das Carl-Theater eröffnete seine Pforten mit zwei neuen Vorhängen, einer Kompagniearbeit von niemand Geringeren als Brioschi und Burghart, und mit einer neuen Posse, einer Kompagniearbeit von niemand Größeren als Valabrégue und Ordonneau.

Das Stück betitelt sich im Französischen „Durand et Durand" (sprich und lies: Dührahn e Dührahn) und setzte der Übertragung ins Deutsche wenig Schwierigkeiten entgegen, da es nur auf das „Und" ankam und das Possenspiel hierorts „Durand und

Durand" (sprich und lies: Dührahn und Dührahn) heißt.

Die Darsteller setzten alle Mühe an ihre Aufgaben und einzelnen der schöneren Hälfte der Mitwirkenden glaubte ich sogar etwas von der Mühe, die sie sich gaben, anzumerken, indessen mag dies meinem noch nicht eingewöhnten kritischen Scharfblicke zuzuschreiben sein und der ihnen gesamt gespendete Beifall war ein redlich verdienter.

Ich weiß es, daß ich viel zu spät komme, Ihnen die Fabel des Stückes vorzuenthalten, ich will mich daher so kurz als möglich fassen; denken Sie sich einen ehrgeizigen Herrn Knaack, der seine Tochter Fräulein Wolf mit dem Gewürzkrämer Herrn Witte, den er für den berühmten Advokaten Herrn Gimnig hält, verheiratet... Ah, Sie werden einwenden, daß ein solcher Irrtum bei den Formalitäten, welche einer Eheschließung voranzugehen pflegen, ausgeschlossen erscheine? Belieben Sie jedoch gütigst bemerken zu wollen, daß der Esprit der beiden französischen Autoren diese Einwendung mit genialem Blicke vorausgesehen und daher die ganze Heiratsgeschichte in das Auswendige verlegt hat, das heißt: als fettes Accompli auf die Bühne brachte. Mit einiger weniger Phantasie werden Sie, geehrte Redaktion, nun wohl zu ahnen vermögen, durch welch pudelnärrische Szenen hindurch Herr Knaack und Fräulein Wolf bis zur endlichen Irrtumsaufklärung und Versöhnung mit Herrn Witte geführt werden. Der lustige Knoten wird drei Akte lang in einemfort geschürzt, bis er zuletzt

unter dem unauslöschlichen Gelächter des Publikums als eine Seifenblase zerplatzt; kurz, das Stück gehört zu jener Gattung, von welcher ein maßloser Kritiker — wenn ich nicht falsch irre — gesagt hat, daß sie die Lacher nicht zur Vernunft und die Vernünftigen nicht zum Lachen kommen lasse.

Wenige Worte seien mir noch über die beiden Courtinen der Herren Brioschi und Burghart zu sagen gestattet, sie sind von einer satten, beruhigenden Farbenwirkung und ich habe sie jedesmal mit Vergnügen fallen sehen.

Hochachtungsvoll Ihr ergebenster

Hoffänger Huber

*

Goldfische

(„Wiener Luft", 1887, Nr. 40)

Verehrliche Redaktion!

So also und nicht anders werden die Talente durch Zufallstücke, denn noch will ich annehmen, daß es sich nur um eine solche handelt, brach gelegt! Wie lauerte ich darauf, mich als der dreihundertste, den lobesfreudigen Referaten meiner zweihundertneunundneunzig Kollegen anschließen zu können, so daß der Glaswarenfabrikant Lobmeyer der reine Gußeisengeschirrerzeuger gegen mich gewesen wäre, — — da setzen die Direktionen, die des Burgtheaters voran, die Novitäten für Mittwoch an, an welchem Tage Ihnen meine kritischen Urteile fix

und fertig vorliegen sollen, so daß ich nach zehn Tagen Schweigens nichts mehr zu sagen habe.

Ich bin daher auch gar nicht zur Premiere von Schönthans und Kadelburgs „Goldfische" gegangen, umsoweniger, als ich in dem Referate eines meiner Kollegen gelesen habe, der erste Akt könne für das ganze Stück genügen, während in der Besprechung eines andern der letzte Akt für überflüssig erklärt wird, also die Gefahr vorlag, daß ich als junger, noch unerfahrener Rezensent zu früh weggehen oder zu lange drin bleiben könnte. Indessen sollen in dem genannten Stücke auf die unterhaltendste Weise drei Paare verheiratet werden, was allerdings als Lustspielvorwurf nicht mehr ganz neu sein dürfte, aber das Publikum fand Gefallen an der Art, wie das autoritative Dioskurenpaar die Trauung bewerkstelligte, und läßt sich gerne von demselben dreifach zu Paaren treiben, obgleich es eine für den Denker immerhin wohl aufzuwerfende Frage bleibt, ob eine solche Massenhochzeit ein glücklicher Ausgang zu nennen ist, indem es doch darauf ankommt, was die, die sich kriegen, später eigentlich aneinander haben? Diesem pessimistischen Gesichtspunkte in der Anschauungsweise verdankt wohl die dramatische Industrie der Franzosen ihre Entstehung, bei welcher das Ende unserer Stücke den betrübenden Anfang von Grasmückentragödien oder -komödien bildet, wobei die ganze Eheherrlichkeit zum Kuckuck geht; was, nebenbei bemerkt, dafür Zeugnis gibt, daß wir Deutsche entweder mehr Moral oder mehr Anstand im Unanständigen voraus haben.

über „Rikiki", das im Carl-Theater — wie beklagt — Mittwoch angesetzt ist, kann ich daher heute nicht schreiben, da ich in die Geheimnisse des Theaterreferates noch nicht so weit eingedrungen bin, daß ich mich über ein unaufgeführtes Stück zu berichten getraue.

Hoffänger Huber

*

Rikiki. — Der Doppelgänger. — Wien bleibt Wien

(„Wiener Luft", 1887, Nr. 41)

Geehrte Redaktion!

Ich hatte mich, bevor ich „Rikiki" besuchte, bei dem Paukenschläger des Theaterorchesters informiert, daß die Operette zu jener Kunstform zähle, in welcher man verschiedene Musik, nicht nur die eigene des Kompositeurs, zu hören bekomme, was ich auch bestätigt und als Freund der Abwechslung ganz angenehm fand, denn wie schon Altmeister Goethe, ebenso schön als wahr, sagte: Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen!

Nachdem die Referate meiner Kollegen bereits acht Tage in der Sonne gelegen haben, dürfte das Interesse Ihrer Leser für die Handlung des Stückes geschwunden sein. Daß dieselbe in Amsterdam und im vorigen Jahrhundert spielt, ist sehr bedauerlich für Herrn Wittels. In dem Couplet, für dessen Vortrag er allen Beifall verdiente, wird nicht nur einem Backfischchen eine „dunkle Ahnung"

von einem Husarenleutnant zugemutet — wo doch, so weit ich mich entsinnen kann, die holländischen Staaten nie eine etwa mit Walrossen beritten gemachte Schiffskavallerie besaßen — sondern der Gesang brachte auch die Rede auf die Springerruine und die elektrische Beleuchtung des Opernhauses, daher denn Herr Wittels mit diesem Couplet ein volles Jahrhundert zu früh kam. In die Vergangenheit wurde man durch den von Herrn Worms in trefflicher Weise zur Geltung gebrachten Hochbootsmann zurückversetzt; dieser sang nämlich ein „Presser"-Lied, welches, in unseren zeitgenössischen Rahmen fallend, nur ein „Erpresserlied" hätte sein können.

Herr Steiner spielte den Prinzen von Nymwegen und dokumentierte seine hohe Herabkunft nur durch einen Sprung von einem niederen Balkon, gesanglich rang er mit Herrn Brackl um die Abendpalme und beide boten ganz Anerkennenswertes, mit weniger Glück trieben sie ihr Spiel; auch dem Fräulein Seebold fehlt es an der leichten Achsel, auf welche sie dasselbe nehmen könnte, und sie schwebte auf Flügeln des Gesanges hoch über ihrer schauspielerischen Leistung. Sie spielte die Blumenverkäuferin Nelly, welche aus gekränkter Liebe — zur großen Oper gehen will. Ja, so weit vermochte heftiger Seelenschmerz zu Amsterdam im vorigen Jahrhundert ein einfaches Marktmädchen zu treiben.

Wenn es der Darstellerin der Obsthändlerin Micalotte gelänge, der Vorstellung, die man sich

nach dieser ihrer ersten Vorstellung von ihr macht, auch in anderen Vorstellungen zu entsprechen, wer weiß, ob es dann nicht bald heißt: O, du lieber Augustin, alls is vor Beifall hin.

Am meisten zu denken gab mir Herr Knaack, weil ich die Hälfte von dem, was er sagte, nicht verstand, und das ist schade, denn er ist nicht der Schauspieler, bei dem man an der Hälfte schon genug hat. Seine choreographische Einlage im zweiten Akte, welche allerdings eine hübsche Balleteuse graziöser geleistet hätte, verstimmte die Kahlköpfe im Parkett und diese Mondscheinbande boykottete ihm den Beifall, was nicht hinderte, daß ihm solcher reichlich zufiel, denn er kam von oben.

Die beiden Herren Librettisten erlaubten sich jene kleinen Laszivitätlichkeiten gegen das Publikum, ohne welche wir uns heutzutage kein gutes, noch schlechtes Textbuch mehr vorzustellen vermögen, denn mutmaßlich erachten die Herren Direktoren im Einverständnisse mit den Herren Kompositeuren die Vorführung von Operetten (um Herrn Wittels' Rolle ein Wort von der Zunge zu nehmen) für „lasterhaft, aber lukrativ!"

Der Erfolg der Carl-Theater-Operettennovität war in die Hände der Claque gelegt worden, wie ihn die Direktion aus denselben herauskriegt, mag sie selbst zusehen. Eines noch, sollten Sie zufällig erfahren, warum das Operat „Rikiki" betitelt wurde, so teilen Sie es mir gütigst umgehend mit. Den Dienstmann zahle ich.

*

In der Operettennovität des Theaters an der Wien „Der Doppelgänger“, deren Komponist einen ganz ähnlichen Namen wie der slawische Schnürrock (nicht Korsett) führt, sollte ich mich laut Theaterzettel gar nach Dänemark hinauf- und ins 14. Jahrhundert zurückversetzt fühlen, aber ich hütete mich, ein zweites Mal einem Librettisten aufzusitzen!

Als Herr Stelzer in der vielbelachten Rolle des Fährmannes Kvidsen, in welcher er „Potz Häring“, „Potz Sprotten und Austern!“ wettert und einen ganzen Delikatessenladen in Flüchen aufbraucht, im dritten Akte einen Bänkel sang, der seine Abkunft aus „Deutschlands Leierkasten“ nicht verleugnen konnte, und als Herr Girardi seinen Grafen Geert im parodistischen, höchsten Schauspielerdeutsch des 19. Jahrhunderts zur humorvollen Geltung brachte, da sagte ich, wie sein drolliger Page: „Das ist nicht neu!“

Ich habe mir hinterher durch einen befreundeten Garderobeschneider erklären lassen, wie diese Vorgänge nach fernen Ländern und Zurückgänge auf ferne Zeiten zustande kommen. In früheren frommen Tagen pflegte man oft die Bibel als Orakel zu befragen, den Finger zwischen deren Blätter zu schieben und der Spruch, auf welchen er traf, war dann für Tun und Lassen entscheidend; ähnlich gehen Direktoren und Komponisten, ehe sie ans Werk gehen, zu Werke, nur schlagen sie eine illustrierte Kostümkunde auf und die Figurinen, auf welche sie treffen, bestimmen die Ortsangelegenheiten und Zeitverhältnisse.

Das Stück könnte ebenso gut „die Verschwörung der Schwiegerväter“ heißen. Ein rabenväterliches Gelübde verdammt den König Christian zum Ledigbleiben und das erscheint ihm zum Durchgehen, und das tut er denn auch, umsomehr, da er sich in Dagmar, die Tochter des Fährmanns Kvidsen, verliebt fühlt; er verdingt sich bei diesem als Schiffsknecht unter dem Namen Waldemar Estridsen, und mehr in Wonne als auf der See schwimmend, scheint es der jugendliche Vaterlandsvater gar nicht wahrzunehmen, daß er sich damit einer Falschmeldung schuldig macht. Um indessen seine Zeit nicht ganz müßig zu verbringen, verlegt er sich aufs Warten; er hat nämlich einen Boten nach Rom geschickt, um Dispens vom Gelübde seines Vaters zu erwirken. Dieses Liebespaar, Herr Streitmann und Fräulein Collin, bot in Spiel und Sang höchst anerkennenswerte Leistungen.

In der liebevollen Abwesenheit ihres Fürsten zetteln die Großen des Reiches eine Verschwörung an. Der Größte der Großen ist der — Hofnarr. Herr Josephi nahm sich mit dankenswertem Eifer dieser Rolle an, denn der besagte Narr ist kein lustiger Narr, sondern zu Anfang ein Intrigant, wie er im Theaterbüchel steht, später entwickelt sich bei ihm, wie dies jetzt bei den Bühnenhofnarren epidemisch zu werden scheint, ein tieferes Gemütsleiden, das gegen Ende des zweiten Aktes in sentimentale Tobsucht ausartet.

Die Verschwörer, es sind ihrer drei, sämtlich Väter heiratsfähiger Töchter, beabsichtigen ihre

Kinder mit den Kronen von Dänemark, Schweden und Norwegen auszustatten, aber das ist den Bösewichtern einleuchtend, daß es dazu eines Hofdekretes mit der Namensfertigung des Königs bedarf, und da diese von einem echten Christian wohl nur sehr schwer zu erlangen sein möchte, so beschließen sie denn, statt des Fürsten unbekannten Aufenthalts, ohne Aufenthalt einen ihm ähnlich sehenden Unbekannten unterzuschieben, der mit sich regieren läßt, denn dafür haben sie eine verhaltene Leidenschaft, die sie so blind macht, daß sie den bei Kvidsen praktizierenden echten König erwischen und erst, als der Bote von Rom zurückkehrt, zu ihrem Schrecken erkennen, daß der Doppelgänger eigentlich ein Einfachgänger war.

Es ist eben eine romantisch-komische Oper und die ernstgemeinten Unwahrscheinlichkeiten sind das Romantische und die spaßigen das Komische daran; dabei überwiegt aber das Romantische das Komische und opernhafter Stil den der Operette, das Libretto hält sich auch „zimmerrein", was alles Vorzüge in den Augen und Ohren einzelner sein mögen, jedoch kaum in denen des großen Publikums, und es stimmt mich fast elegisch, das Werk so herunterloben zu müssen.

Zum Schlusse ein Wort an den Herrn Inspizienten und ein anderes an die Direktion. Der erstere möge ja ein aufmerksames Auge auf den Darsteller des Romfahrers haben, denn wenn der Mann sich vergißt und mit dem Dispens bei dem Finale des zweiten Aktes hereinplatzt und mit

„hineinblazt", so entfällt der dritte Akt und die Komödie wäre sofort, unbeschadet der Handlung, aber drei Viertelstunden zu früh aus.

Von der Direktion ist es sehr unpraktisch, daß sie sich Mehrauslagen gestattet, welche zu bedauerlicher Enttäuschung führen! Beim Finale des ersten Aktes erschienen plötzlich drei Pferde auf der Bühne, ich gestehe zu, daß ich da auch nicht entfernt etwa an ein Terzett gedacht habe, aber als der Schimmel bis an die Rampe vor den Souffleurkasten geführt wurde, da erwartete ich doch, daß das Tier sein breites Maul öffnen und ein paar Takte mitsingen werde; freilich merkte ich alsbald, daß es sich nur darum handelte, Herrn S t r e i t m a n n Gelegenheit zu geben, sich „zu Pferde" für den Beifall zu bedanken, das wäre jedenfalls billiger zu Fuß zu stehen gekommen, zumal die Mühe, die es dem Künstler machte, sich auf dieses hohe Roß zu setzen, ein schönes Zeugnis von Bescheidenheit gab.

*

Sollten Sie zufälligerweise die Güte haben können, mir zugleich mit dem „Kikiki" halber erbetenen Dienstmann die Aufklärung zugehen zu lassen, warum die in der Josefstadt gegebene Posse „Wien bleibt Wien" „Wien bleibt Wien" heißt, so würde ich dies mit Dank anerkennen, aber, wie gesagt, nur wenn es unter einem geschehen kann, denn bei Honorierung jeder einzelnen Zuträgerei dürften mir bei der verkehrten Titelsucht der Autoren Mehraus-

gaben erwachsen, für welche ich nicht das Rikikisiko übernehmen möchte.

Wenn ich die Handlung dieses aus vier Stückeln bestehenden Stückes erzählen sollte, so würden mich die Herren Autoren desselben sehr in Verlegenheit setzen. Der Obsthändler Sumsenbacher aus Linz, der, als er zum ersten Male das Pflaster Wiens tritt, an einen Spielhöhlenwirt, unter eine Damenkapelle, zu einer fingierten Dienstvermittlerin und schließlich in die Arme seiner nachgeeilten Gattin gerät, hätte eher Ursache zu fragen —, und der Zuschauer mit ihm: Wo bleibt Wien? als daß er uns versichert, daß Wien Wien bleibt; aber gerade das ist der lebenswahrste Zug dieser Posse, daß das Lob Wiens, zu dem sich bekanntlich ein Wiener nur schwer verstehen will, einem Fremden in den Mund gelegt wird.

Auf den Schultern dieses Sumsenbachers ruht alles; in der Vorstellung, welche ich zu besuchen das Pech hatte, mußte diesen Schultern plötzlich ein anderer Rumpf angepaßt werden, da Herr Blasel absagen ließ; Herr Franz Fischer mußte die Rolle übernehmen, er ließ durch den Regisseur um Nachsicht bitten und ich weiß, daß ich ihm die Phrase schuldig bin: er habe sich mit Ehren aus der Affäre gezogen. Das Ensemble war lobenswert, das mit Sorgfalt arrangierte Praterbild dürfte selbst ein enragierter Wiener als musterhaft gelten lassen und der vegetarianische, jägerianische „Bem" des Herrn Rakowitsch verdient erste Klasse mit Vorzug.

Der Umstand, daß Sumsenbacher diesem Tschechen, der Prag über Wien setzt, namens des letzteren, unter zensurbehördlicher Zulassung, den Schopf beuteln darf, gab einigen Politikern vom Grund Grund zu der frohen Erwartung eines herannahenden Wiederaufschwunges des deutschen Elementes in Österreich, ich gebe aber nichts darauf!

Einen Fleißzettel verdienen noch Fräulein Anatour, Herr Pauli, Herrn Grafellis aufgeregter Liebhaber ... aber eine verehrliche Redaktion verzeihe, die Feder entsinkt meiner Hand, „der letzten Woche Qual war groß“, wie Wallenstein sagt, und ich gedenke eine lange Pause zu tun. Ergebenst

Hoffänger Huber

*

Gräfin Lambach

(„Wiener Luft“, 1887, Nr. 44)

Hochverehrliche Redaktion!

„Gräfin Lambach“ ist, wie schon der Titel verrät, kein bürgerliches Schauspiel, denn, sehen Sie, die Essigmutter des dramatischen Konfliktes ist die Empfangsfrage! Das freiherrliche Ehepaar von Nordheim (Herr Schreiner und Frau Albrecht) hat das dringende Bedürfnis, durch den Besuch eines guten Hauses das eigene in besseren Ruf zu bringen, denn der Freiherr zieht gerne junge, ledige Leute aus vermöglichen Familien an seinen Spieltisch und die Freifrau, eine gewesene Bühnen-

künstlerin, macht dabei die Anhonneurs. Sie empfing vor längerer Zeit durch längere Zeit den noch unverheirateten Grafen Lambach (Herr Hübner) und denkt: ein Empfang ist des andern wert. Den Herren Grafen, der sich in der Ehe zu langweilen beginnt, reitet just der Teufel, sich um die frühere Geliebte umzusehen, und so findet sich die schönste Gelegenheit, ihn um das „Eingeladenwerden" zu bitten. Nun ist ihm aber seine junge Frau (Fräulein Hohenfels) nachgelaufen oder richtiger nachgefahren. Diese Gräfin ist eines jener niedlichen Geschöpfe, wie wir sie auf der Bühne zu sehen gewohnt sind, welche bald durch den Gaumen, bald durch das Näschen Bemerkungen machen und sich Fragen erlauben, die uns durch gutgespielte Unwissenheit ergötzen, sie haben gewöhnlich die Aufgabe, einem im zeitweisen oder dauernden Ruhestand befindlichen Roué aus der Hand zu essen und ihn seiner unausbleiblichen Besserung zu überantworten.

Nun, im Schauspiel belehrt einen ja der Zettel, das ist Fräulein Soundso und die tut nur so, und je hübscher sie das macht, je lieber lassen wir's uns gefallen. Im Leben sind wir meist der harten Anschauung, wer eine schöne Dumme heirate, begehe eine schöne Dummheit.

Schon als ich mir den Schauplatz betrachtete, ein Gemach, in das drei Türen münden und an das der Wintergarten stößt, ahnte mir nichts Gutes; in einem derart von allen Seiten zugänglichen Raum verhandelt man nicht höchst vertrauliche Anliegen

und spielt keine stürmischen Szenen, aber die Nordheim und der Graf lassen sich's nicht nehmen, sie beschwört ihn bei der bestandenen Liebe, er benimmt sich jedoch wie der Jude, der für das Gehabte nichts geben will, und während sie sich so herumstreiten, kommt die bei Nordheims Nichte, Fräulein Norissen (Frau Schratt), befindliche Frau Gräfin hinzu und hört sich das Ganze mit an, läßt sich aber nichts merken und entfernt sich mit ihrem Gatten. Der Freiherr, der die gute Eigenschaft zu besitzen scheint, sich bei Szenen, die seine Frau anderen Männern macht, fern zu halten, betritt wieder die Bühne und macht die erfreuliche Mitteilung, daß der Name des Grafen in einem Landesverratsprozesse genannt werde — ich weiß nicht mehr, handelt es sich um Entwendung des Planes einer erst im Budget einzustellenden Festung oder um den Rasierplan einer geschlissenen — aber für den Grafen handelt es sich darum, daß er nachweisen kann, an dem Abend des Verbrechens anderswo gewesen zu sein. „Ha," sagt die Freifrau, und wenn eine Bösewichtin „ha" sagt, dann wird's nicht gut. Sie geht ab und holt Grafen Lambachs Briefe, blättert sie aber nicht hinter der Szene durch, davon hätte der Zuschauer nichts, sie bringt sie mit und sucht und findet das Schreiben, worin der Graf, abends den 16. Mai 1883 nach Siebene zu kommen verspricht. „Sapperlott!" sagte sie, „verbrenn ich das Schreiben? Nein, seine Frau soll das mit eigenen Händen tun."

Sie bringt die Briefe und die gute Gräfin, die eben, trotz ihres Jammers, das glückliche Tempera-

ment besaß, in einer Backfischszene mit ihrem Gatten bißchen Parlament zu parodieren, geht auf den Plan der Bösewichtin ein. „Lesen, diese Briefe? Nimmer!" sagt sie und wirft sie in den Kamin, triumphierend rauscht die Freifrau davon, aber der Vater, respektive Schwiegervater Sievers (Herr Lewinsky) kommt herzugestürzt, reißt die Briefe aus dem Feuer, und da neuerer Zeit mutmaßlich mit den Dekorationen auch die feuergefährlichen Requisiten imprägniert wurden, so findet er die Schriftstücke unverbrannt, nur etwas „angegangen". „Nun," sagt er, „das geht noch an. Vielleicht finden wir etwas!" Richtig findet der gute Alte den Brief vom 16. Mai 1883.

Im dritten Akte spielt ein Streit zwischen den Lambachs. Der Graf will großmütig den die Freifrau kompromittierenden Brief vernichten, die Gräfin, noch großmütiger, zerreißt ihn mit eigenen Händen, aber: Holla, woher nehmen wir nun den Beweis für die gräflich Lambachsche Namensunantastbarkeit? Geduld! Im ersten Akte wird der nur zur Verleumdung fungierenden Nordheimschen Nichte die durch Güte eines älteren Herrn ermöglichte Errichtung eines Depots in der Soundso Bank nachgesagt, sie aber, die den unbeholfenen Schwerenöter Birkowitz (Herr Hartmann) im stillen liebt, wünscht sich öffentlich vor ihm zu rechtfertigen, und da sie heimlich ein Tagebücherl führt, „wo alles drinsteht", was sie und andere im freiherrlichen Hause erlebt, so bringt sie dieses Tagebücherl ins gräfliche Haus.

„Sie spielen so hübsch Klavier," sagt die Gräfin, „gehn S' ins Nebenzimmer, ich hör' von hier aus zu!" Die Schlaue! Unter der Zeit durchblättert sie das Buch und findet, daß am 16. Mai 1883 ... „O je," lachte das Publikum.

Des Autors Kunst, der sich bisher bemüht hatte, durch einige Lustspielschwänke die Zuschauer abzuhalten, über die ernsten Szenen zu lachen, versagte hier kläglich. Der Rest der Komödie war, wie jeder errät, Versöhnung, die Freifrau mußte sich von Sievers etliche Bosheiten sagen und ihre zu nahe gelegene Villa um eine Million Mark abkaufen lassen. So wird das Laster gestraft!

Das Spiel der Darsteller war ein treffliches, aber bei der kindlichen Durchsichtigkeit dessen, das der Autor trieb, versetzten die aufgesetzten Lichter die Zuschauer in jene heitere Hypnose, die sich keine Kartoffel für eine Birne aufdisputieren läßt.

Nicht ich einmal mir, tiefergebenst

Hoffänger Huber

*

Die sieben Schwaben

(„Wiener Luft", 1887, Nr. 45)

Verehrliche Redaktion!

Desch bin i itz scho gwöhnt, wann i ahnungslosch ins Theaterhäusle h'neinkimm, dasch i d'Welteuhr glei um e paar Jahrhunnert zruckrichte mueß; am letschten Samsta wied'r um e dreihunnertachtunsechszi Jahr'. I weisch zwar nit, wie'sch mer be-

komme wird, aber dreingfunde han i mi; au ins andere.

Nämli, i sitz scho ganz verschwäbelet un will grad mi an mei Sitznachbare wende un sage: Wönnt Ihr nit so guet sei, mir 'sch Theaterzeddle zlehne? Da singt der Späzzle aus sei'm sechszehnte Jahrhunnert h'raus, e Liedle vo ei'm Defraudante, wo erscht im neunzehnte vor kurz ischt eingspunne worre, un schpäter macht e Ratschherr Männle wie der Mandl.

I weisch, i soll schreibe über de „siebe Schwabe" un es komme wohl au im Theaterle siebemal siebe Schwabe vor, übe de eigetliche Siebe ischt aber weni z'schreibe, de sein nur, so wie mer z'sagge pfleget, in de Handlung eingstreut, drum kuggele se au in alle drei Akt imme au'm Bodde h'rumme.

Dann mueß no de Derekzion dasch Schtück „Volksoper" bename, dasch bringt ein' ehrlichen Kritiker, wasch do nor sor vorgsehne Fälle sei Maschschtab in der Tasche habbe tuet, ordentli in Verlegeheit, desch ischt grad, alsch ob mer ein'm alten Wei'beißer „Grinzinger wie Rhei'wein" oder „Retzer wie Burgunder" vorsetze möcht, wo 'r an sein'm G'schmack irr wird.

So han i mi halt an'sch Urtel vo meine Kollege halte wolle, aber de ei'n habbe den Komponischten au'm Fuß trette un gsagget, er kan mit der Dichtung nit Schritt halte, de andere habbe wiedr h'rausgfunde, esch wär viel zweni Glegenheit gsi, dasch si der Komponischte zeige könnt.

I weisch mi net ausch! Abr i trau meine Kollege

nit, die habbe si etwa au gedacht, wasch se denke, dasch wisset se genau,

„Abr sagge tue i'sch nit!"

De Ritters mit de grosche Patschhänd händ wiedr ihr Unwese, wohl au männigmal zun Leidwese von Komponischte un Autor, triebe, denn bei e paar niedli, nette Liedle habe si weder de grosche no de kleine Pratze grührt.

Gschpielt un gsunge ischt sehr schee worre. De Ausschschtattung abr ischt scho über'sch Übrige un mein i, schtäische e Einschtattung au, nämli so viel alsch h'neinghörig ischt. Arme Leute koche mit Wasser, deschtwegge brauche reiche nit mit Wei zkoche.

Hoffängerle Huber

*

Gräfin Sarah

(„Wiener Luft", 1887, Nr. 46)

Verehrliche Redaktion!

Wenn Sie mich fragen würden, welcher Graf ich lieber sein möchte, der der „Gräfin Lambach" oder der der „Gräfin Sarah", so müßte ich Ihnen aufrichtig gestehen, daß mir die Wahl wehe tun würde. Bei der „Gräfin Lambach" spielt die Vergangenheit in die Gegenwart herein, der Schaden ist ein veralteter und die beiden Schuldigen verbindet, wenn man so sagen darf, nur mehr ein lockeres Ehebruchband, bei der „Gräfin Sarah" aber hat die Ehe vom Anfange an einen kleinen Riß und den aufmerksamen Zu-

schauer befremdet es nicht, daß sie gelegentlich übers Knie gebrochen wird.

Die Gräfin Sarah wird von einer Frau Schamberg a. D. (heißt das „außer Dienst"?) recht anerkennenswert gespielt und den Grafen „Sarah" gibt ein Herr von Ernest als Gast; wenn hier der Theaterzettel auch die Abkürzung a. G. beliebt hätte, könnte man leicht versucht werden, zu lesen: „aus Gotha". Der Gast trug seine Doppel-Würdenbürde, als Graf und General, mit einer Konsequenz zur Schau, die sich durch die Vorgänge auf der Bühne nicht erschüttern ließ.

Der Autor des Stückes wollte mutmaßlich eine Art Liebes-Dienstreglement für ältere Generale der französischen Armee schreiben, er legt ihnen die Vater-, wenn auch Ziehvaterrolle warm ans Herz, während er ihnen das Gefährliche einer Verheiratung mit jungen Mädchen, insonders wenn ein hübscher Adjutant im Hause ab- und zugeht, auf das abschreckendste demonstriert. Es ist dies gewiß eine löbliche Absicht, denn wenn auch nicht jeder alte Mann zum General veranlagt ist, so kann er sich doch die gleiche zivile Moral aus dem Werke ziehen und ein greiser Greisler, der sich ein junges Weib nimmt und einen netten Kohlenausträger hält, kann es ebenso weit bringen, als dies irgendeinem bejahrten General beschieden sein mag.

Der gefährliche Adjutant des Grafen wird uns als eine Musterkarte männlicher Schönheit und Ehrenhaftigkeit vorgeführt, leidet aber trotzdem an einem geteilten Herzen; in der reinlicheren Kammer

desselben wohnt das Bild der Blanche (Fräulein Wolf), der Nichte und Ziehtochter des Generals, und nebenan in der minder sauberen das der Gräfin. Der Name dieses tugendhaften Offiziers klingt ähnlich wie „Schwerak". Sie erlauben, daß ich den Theaterzettel zu Rate ziehe. Richtig, „Pierre Sèvérac, Adjutant des Grafen".

Gespielt wurde er von einem jungen Manne, Herrn Porth, und derselbe mag gegen die Direktion klagbar auftreten, denn nirgends in der Welt lastet man einem Anfänger, der für das, was er noch nicht kann, noch nichts dafür kann, eine solche Rolle auf! Seiner Erscheinung und seinem Spiele gegenüber fühlte sich jeder noch nicht im kritischen Alter, aber in desto kritischerer Stimmung befindliche Zuschauer als einen ganz anderen Kerl und fragte sich verwundert: Ja, warum reißen sich denn eigentlich zwei Frauenzimmer um den? Vielleicht dachte er selbst so und hatte einmal gelesen, daß ein Engländer durch alle Lande fuhr, um nach einer Geliebten zu suchen, deren eines Auge blau, das andere braun sein sollte, und verfiel auf die Absonderlichkeit, bei seinem krausen Schwarzkopf sich ein hellblondes Bärtchen aufzukleben.

Es war ein Jammer, ihn — wenn auch mit allem Anstande — seiner Aufgabe erliegen zu sehen. Als ihn die Sinnlichkeit der Gräfin hinriß, da war das nicht das Ineinanderwabbern „zwoer lodernden Flammen", sondern der attackierte Mann erschien da mehr als „bezähmter Widerspenstiger" und das stellte die wenige Natur, die in dem Stücke vor-

kommt, auf den Kopf, eine Stellung, die, wie man weiß, nicht viel Halt gewährt.

Doch vielleicht bestehen für französische Generale und deren Familienglieder andere Vorschriften in bezug auf die Natur. Unser General Graf von Canalheilles schöpft schon im zweiten Akte Verdacht, wo er seine Frau nachts im Wintergarten mit dem Adjutanten überrascht, aber Blanche — die das Stelldichein belauschte — und alle die anderen Personen, die der General mit- und der Zufall hinzuführte, springen großmütig vor den Riß und man will dem alten Herrn glauben machen, es handle sich um Blanche und den jungen Offizier.

Aber der Graf sagt sich's und uns: „Sie lügen alle!" Und im dritten Akte verlangt er von der Gräfin die Wahrheit zu hören und die gute Frau bedient ihn so reell und aufrichtig, daß vernünftigerweise jeder Zweifel und schicksamerweise jede weitere Erörterung ausgeschlossen erscheinen.

Nun, denkt man, wird er wohl über die beiden Schuldigen herfahren. „Himmelherrgottssakkermentpotzkreuzbombenschwerenot!"

Aber nein, er straft die Frau durch Verachtung, ohne sich von ihr zu trennen, und belohnt den Mann mit der Hand seiner Ziehtochter und wohnt sogar als braver Brautvater der Hochzeit bei.

Billiger kann man schon nimmer!

Im fünften Akte finden wir den Grafen und die Gräfin am Meeresstrande in Gesellschaft der lustigen Personen des Stückes, Oberst Merlot (Herr Witte), dessen Tochter Madelaine (Fräu-

lein B i ch l e r) und Notar Leopold Frossard (Herr G i m n i g), diese Rollen wurden von den genannten Darstellern, Herrn W i t t e voran, auf das erfreulichste zur Geltung gebracht.

Der Schluß des Dramas klärt uns, wahrscheinlicherweise sehr gegen die Absicht des Autors, über den logischen Zusammenhang des Werkes auf, es ist ein patho-logischer. Wir finden Frau Gräfin Sarah krank, der Autor will freilich, daß wir nach flüchtigem Hinblick ihr Siechtum als Wirkung ihrer sträflichen Liebe annehmen sollen, bei schärferem Zusehen aber meinen wir, diese Frau sei zuvor schon krank und die Krankheit die Ursache ihrer Neigung gewesen. Und doch ist diese Kranke die einzige gesund Denkende in ihrer Umgebung, sie findet, daß sie unter den gegebenen Verhältnissen nicht weiter fortleben könne, und da sie das Meer zur Hand hat, so liegt die Wahl der Todesart auch auf derselben. Wir sehen Gräfin Sarah vor unseren Augen die Balustrade, die zur See führt, hinabsteigen, rote Abendwolken ziehen am Himmel auf, das Aveläuten ertönt, nun müssen wir uns freilich die frommen Leute, welche die Mützen ziehen und die Hände falten, hinter der Szene vorstellen, aber Frau S ch a m b e r g a. D. denkt wohl, durch eine Wendung nach rückwärts die Wirkung zu beeinträchtigen, so kehrt sie sich denn mit ausgebreiteten Armen nach vorne, und da der Raum auf der Bühne leer ist, so kann ihre Aufforderung: „Betet für mich!“ nur an das Publikum gerichtet sein.

Vielleicht hat nicht einer im Zuschauerraume dem

frommen Wunsche der Gräfin Sarah entsprochen, ich aber will aufrichtig wünschen, daß ihr der Ozean leicht sei!

Hoffänger Huber



Stahl und Stein

(„Wiener Luft“, 1887, Nr. 46)

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Was Ihr „Stahl und Stein“ betrifft, so will ich mich direkt an Sie wenden, es hängt von Ihnen ab, ob Sie den Brief auch veröffentlichen wollen, denn ich habe in einer Hauptsache eine Ausstellung zu machen.

Sie sind ein Pechvogel, der aber ein Glückspilz ist, oder umgekehrt. Was hatten Sie Sonntags für eine Darstellung für Ihr Werk?! Wo gibt es eine Schauspielerin wie Frau Schratt (Pauli), die so ganz Ton, Tempo, Verve des Spiels hat, für die

von Ihnen so oft beliebten Duoszenen, bei denen aber immer nur einer zu reden hat? Wo finden Sie gleich für Ihre Starr- und Trutzköpfe Darsteller wie die Herren Tyrolt (Eisner) und Lewinsky (Einsam)? Wie lang haben Sie keinen Naturburschen mehr gehabt wie Herrn Hübner (Tomerl)? Keine Chargenspieler wie Fräulein Walbeck, Frau Negro, die Herren Schreiner, Ferrari, Sommer, Bleibtreu u. s. w. u. s. w.? Kurz, lassen Sie sich den Zettel einrahmen und schreiben Sie darunter, daß Sie solche Einzelnleistungen und ein solches Ensemble seit Ihrem ersten Auftauchen in Wien an der Wien nicht wieder genossen haben. Ich unterschreib's!

Aber daß Sie ein Pechvogel sind, das machen Sie sich selbst. Sie sind ein dramatischer Pfiffikus, Sie wissen, daß das Publikum ein großes Kind ist, das, wie die kleinen, Weinen und Lachen in einem Sack hat, Sie kitzeln die Zwerchfelle und reizen die Tränendrüsen, aber wann es mit dieser letzteren Tätigkeit ein End und ein Genüge haben muß, das wissen Sie nicht! Unser neuzeitiges Theater könnte Ihnen in seiner architektonischen Baulichkeit als symbolischer Maßstab vorschweben! Überall Notausgänge im Zuschauerraum, also auch überall Ausgänge aus der Not, gute Ausgänge auf der Bühne!

Lassen Sie uns weinen, so viel Sie wollen, aber vorm Heimgehen trocknen Sie uns die Augen. Ich habe ein Tüchel naßgeweint über das Schicksal des armen Einsam. Ich allein hätte es schon um mich

verdient, daß Sie mir zulieb den armen Kerl weiter leben lassen und wie leicht, beispielmäßig — mit Ihnen zu reden — wäre dies zu bewerkstelligen gewesen!

Sehen Sie, auch ich schenkte dem Publikum nichts von all dem Jammer, der sich zwischen dem verblendeten Vater und dem vertrutzten Sohn abspielt, auch ich ließe ihn, angeschossen von dem Landjäger, fallen und ihn auf der Bahre unter dem gruselnmachenden Gebet auf die Bühne schaffen und der alte Bürgermeister müßte aufschreien: „Du Bub, fluch mir nit, denn i — i bin dein Vater! Geh nit von mir, du mein Letzter, mein Einziger, ja wohl, du mein Einsam!"

Damit aber genug! Nun drängte sich bei mir der Bader, ich machte den alten Seldinger dazu, durch die Menge und der Schluß spielte sich einfach, aber sicher, folgendermaßen ab:

Seldinger. Af d' Seit, af d' Seit, laßts mi nochschaun! No, was weiter? A Stroafschusserl, a Blutverlusterl holt! Jojojo! In vier Wocha is er dir wieder heil! Hehehe!

Eisner. Vagelt's Gott. No, Pauli, willst mer leicht hiatzt den Bubn a ausschlogn?

Pauli (verklärt und verschämt). Ah, na, den — nimm i schon!

Eisner. Juchhe! Leuteln, schreits: Vivat hoch das Brautpaar!

Wäre dieser Schluß etwa nicht ethisch wohltuender in seiner befreienden Wirkung des beglückenden Gefühls, sich drei Akte lang umsonst

hinabgeängstigt zu haben?! Aber wozu frage ich das Sie, da ich weiß, daß Sie, ein keiner Belehrung zugänglicher Starrkopf, nichts darnach fragen? Doch ich wasche meine Hände in Unschuld, Sie wissen sich nun einmal mit dem Publikum in keinen Kassenrapport zu setzen und das schreckt auch die Direktoren von Ihnen ab und Sie müssen sich Witzworte über Sie gefallen lassen, wie ich eines beim Verlassen des Opernhauses zu hören Gelegenheit hatte, als eine Verehrerin Ihrer Muse zu einem Herrn sagte: „Haben die Hofschauspieler nicht recht? Macht Anzengruber nicht ein volles Haus?" „Ja," erwiderte der Herr, „aber nur eines!"

Bessern Sie also Ihre düstere Dichtungsart und -weise, von welcher abgesehen, es jedermann so gut mit Ihnen meint, wie Ihr ganz ergebener

Hoffänger Huber

*

„Die dreizehn" Gedenksprüchheln
vom Hoffänger Huber

(„Wiener Luft", 1887, Nr. 47)

Man soll den „Abend" nicht vor den nächsten vierzehn Tagen loben.

*

In unseren Theatern macht bereits der „gutgespielte Enthusiasmus" der Claque den Leistungen der Künstler bedenkliche Konkurrenz.

*

Die Operette muß einer häßlichen Braut gleichen, denn kein Direktor getraut sich, sie ohne reiche Ausstattung zu bieten.

*

Singe, wem Gesang gegeben! — Wer wohl so unvorsichtig war, dem Herrn Knaack welchen zu verleihen?

*

Zwei Tenoristen erzielen keineswegs den optischen Effekt, einander gesanglich in den Schatten zu stellen, wenn sich im Spiele jeder selbst im Lichte steht.

*

Was nützt der liederreichste Mund, wenn er einem, wie dem Fräulein Augustin, fortwährend durch Küsse geschlossen wird? Ein Kuß ist keine Nuance, denn er verträgt keine Abstufung.

*

Wenn ein Direktor einem andern einen Operettentext liefert, macht das den Kampf der Konkurrenz mörderischer oder humaner?

*

Die Ehe gilt mutmaßlicherweise heutzutage für eine Art alter Majolika; wenn sie keinen Bruch, mindestens ein Rißchen, zeigt, zählt sie nicht als — echt.

*

Es ist eine patriotische Tat, durch Vorführung von Werken, welche die leichte Lockerung der Ehe-

bande demonstrieren, für die Prosperität der Junggesellensteuer zu wirken.

*

Wenn eilf Lüderiane trotz des Beispiels ihres Freundes, dessen Frau gute Anlage zeigt, mit einem Kameraden desselben durchzugehen, sich zur Ehe entschließen, so liegt darin eine gewisse poetische Gerechtigkeit.

*

Wenn von Perlen der Partitur gesprochen wird, die wir in unsern Ohrmuscheln heimtragen, so sind wohl oft Musiker mit den Konchyliologen eins, welche die Perle für eine Krankheit der Muschel erklären.

*

Die Kritik ist die geschriebene Claque.

*

In ausverkauften Häusern ruht der „Erfolg“ am bequemsten aus, denn sie sind „gepolstert“.

*

Cid. — Eine alltägliche Geschichte. — Unter vier Augen. — Die Höll auf Erden

(„Wiener Luft“, 1887, Nr. 49)

Verehrliche Redaktion!

Die Aufführungen im Opernhause und Burgtheater sind schon viel zu lange her, als daß ich mich darüber anders als kurz fassen könnte.

Es ist jedenfalls ein Vorzug für alle gesungene

und gesprochene Tragik, wenn sich die Zuhörer, wenigstens gedanklich und gefühlich, in die Situationslage der handelnden Personen versetzen können, aber im „Cid“ vermögen das selbst Töchter aus höchsten Gesellschaftskreisen nicht, denn daß sich eine Dame gerade in d e n Mann verliebt, der sich seiner Stellung nach — als Nationalheros — den Luxus gestatten kann, ihren Vater erschlagen zu haben, ist allerdings ein tragischer, aber doch außerordentlich seltener Fall, und da auch aus der M a s s e n e t-schen Partitur nichts zu lernen sein soll, so weiß ich nicht zu sagen, ob der „Cid“ „zieht“.

Unter dem Titel „Eine alltägliche Geschichte“ führte das Burgtheater zur Abwechslung statt des gewohnten französischen Ehebruches einen italienischen vor. Es scheinen somit, behufs dramatischer Knotenschürzung, die lockeren Ehebande Thema der modernen Weltliteratur geworden zu sein.

Eine solche alltägliche Geschichte aber unter hohem Adel spielen zu lassen, finde ich etwas gewagt; ich bedauere, kein italienisches genealogisches Taschenbuch zur Hand zu haben, aus dem sich mit Genial-logik ergeben müßte, ob so eine Geschichte wirklich alle Tage passieren könnte! Es mag ja 365 — oder für Schaltjahre gerechnet — einen Grafen mehr geben, welche die Ehe brechen, ob aber auch so viele ranghöhere zu betrügende Herzoge und betrügerische Herzoginnen? Ich glaube kaum, daß die Grafen ihr Auslangen finden dürften.

Es ist ein Jammer, daß der Frau Herzogin in dem Stück eigentlich die Reue so schlecht bekommt,

nur weil sie so unvorsichtig ist, nicht ebenso, wie sie „anbandelte", auch abzubrechen, nämlich — unter vier Augen. Auch das Publikum blieb nach dem Drama mit Herrn Hartmann und Fräulein Hohenfels „Unter vier Augen" und befand sich dabei ausnehmend behaglich.

Was die jüngste Aufführung im Josefstädter Theater anlangt — der Aufführung des wackern Personals habe ich allerdings nur Gutes nachzusagen — so scheint mir Mißbrauch mit der Amtsgewalt des Teufels getrieben worden zu sein, der weiter nichts zu tun hat, als mit der Lokalsängerin ein Duett zu exekutieren und in Quodlibets mitzusingen, und erlaube ich mir, an eine verehrliche Redaktion die Bitte zu richten, folgenden Zeilen Raum in Ihrem geschätzten Blatte zu geben:

Gesucht wird

zur Posse „Die Höll auf Erden" eine Handlung!

Sobald sich diese gefunden haben wird, zählen Sie auf Ihren tiefergebensten

Hoffänger Huber

*

Simplizius. — Peter Zapfl

(„Wiener Luft", 1887, Nr. 52)

Verehrliche Redaktion!

Die Sucht des Librettisten, den Operettenkompositeuren die Tonleiter zum Abstieg in längst vergangene Jahrhunderte zu halten, wird nun schon nahezu anachronisch. Auch sind die Tondichter

darauf aus, für ihr anspruchloseres Kind der vornehmen Schwester desselben, der Oper, bald die breitaufgemachte Tournüre eines Finale, bald irgendeinen schweren Schmuckgegenstand zu entwenden, so daß der Stil der Operette in eine wahre Kleptomaniertheit auszuarten droht.

Es ist eine gelinde Kraftmeierei, daß sich das schwache Textbuch des „Simplicius", welches sich zwei Akte durch mit einer mageren Handlung schleppt, noch obendrein ein ganz überflüssiges Vorspiel auflädet; das Überflüssigste aber leistet es wohl, wenn es gegen Ende, wo alles zum Schlusse drängt, noch in einer Art musikalisch-deklamatorischen Akademie ein Inhaltsverzeichnis von dem Wenigen bietet, das es zu sehen und zu hören gab. Sehenswürdig und hörenswert war eigentlich nur, was aus Eigenem an Ausstattung, Inszenierung und Musik die Regie und Meister S t r a u ß hinzugetan.

Ich will es übrigens dem Ermessen eines jeden anheimstellen, der nicht zur Claque noch Clique gehört, welche Symbolik er dem dem Komponisten dargereichten „Lorbeer im Kübel" angesichts, oder besser gesagt, angehörs des „Simplicius" angedeihen lassen will. Ich will mich in keinen Strauß mit S t r a u ß schen Enthusiasten über das jüngste Werk des Meisters einlassen, das vorigen Samstag zugleich mit dem Publikum die F e u e r p r o b e bestand, nur das sei mir zu bemerken gestattet, daß das letztere bei derselben auch nicht einmal den bescheidensten Ansprüchen zu entsprechen in der Lage war. Die Verwirrung zu schildern, welche auf einen

falschen Feuerlärm hin entstand, ist meine Feder — Karl Kuhn & Co., Nr. 22 EF — viel zu schwach!

Inmitten des ohrenbetäubenden Geschreies und Gelärmes schwang sich im Parkett ein Kommissär auf einen Sitz, vermutlich um eine Ansprache zu halten, besann sich jedoch bald eines Besseren und stieg wieder herab; er mochte es wohl gewohnt sein, tumultuarische Versammlungen aufzulösen und auseinandergehen zu heißen, aber eine solche zu beruhigen und zum Dableiben aufzufordern, lag eben außer aller Übung.

Herr Joseffy stillte endlich durch die Wiederwiederholung seines Walzers das aufgeregte Haus, das war recht verdienstlich; daß er aber in der darauffolgenden Szene sofort ein „diesbezügliches" Extempore losließ, das war nicht edel gehandelt.

Ich weiß nicht, wie es kam, aber von der ganzen Operette summte mir auf dem Heimwege nur der eine Satz im Ohre:

„Ja, da hat der Mensch ein Ende!
Da fängt die Bestie an!"

Wie viele Köpfe an jenem Abende verloren wurden, ließ sich nicht konstatieren; ich fragte mich tags darauf bei einer befreundeten Oberlogenbrüstungsbürsterin und Parkettbodenfegerin an, aber es war keiner gefunden worden.

*

Es sind wenige Wochen darüber vergangen, daß sich der Direktor des Josefstädter Theaters in faustischem Drange dachte: „Fürchte mich weder vor

Hölle noch Teufel“ und die erstere „auf Erden“ ins Repertoire aufnahm, aber das Publikum war fromm genug, sich von diesem gottlosen Treiben abzuwenden, und diese Wendung durch Teufels Fügung brachte den „Peter Zapfl“ auf die Bretter; bei dieser anspruchslosen Posse braucht man nicht erst nach einer Handlung zu rufen, es ist so viel davon da, als man ins Haus braucht, sie zählt sogar ein paar ganz tüchtig angelegte ernstere Szenen und eine Menge drolliger Situationen und Einfälle, welche vom Direktor Blasel, diesem geschickten Masseur gegen Maulhängolie, der die Zwerchfelle der Zuschauer mit deren eigenen Lachmuskeln zu bearbeiten versteht, auf das ergötzlichste zur Geltung gebracht wurden; die Herren Gottsleben und Ranzenhofer unterstützten ihn dabei in heiterster Weise und auch alle übrigen Mitwirkenden halfen wacker mit, die Lacher auf ihre Seite zu bringen, was hiermit zu bekräftigen nicht unterlassen will, Ihr ergebenster, ebenfalls nach jener Seite geschaffter

Hoffänger Huber

*

Die Operette

Beschwerdelied vom Hoffänger Huber
(„Wiener Luft“, 1887, Nr. 53)

Die Operetten habn kein Schick,
Was auch der Mensch sich wundert,
Sie liegen in der Zeit zurück
Gleich etliche Jahrhundert,

Sie sind gediegne Ritterstück
Im Texte ganz verplundert,
Verschärft mit reinster Tanzmusik
Und mitten drin kommt noch — o weh —
Gar ein sehr zeitgemäß Couplet!

Des Herzens Lust, der Seele Pein,
Des ersten Kusses Schnalzer,
Das alles drückt aus allein
Polka, Gavotte und Walzer,
Der letztre schlägt besonders ein
Und gibt zum Ganzen 's Salz her,
Man lobt die Hopser-Melodein,
Der Text, sei er auch noch so wech,
Erscheinet als gewalztes Blech!

Der Komponist, er hält das Haus
Bei den geehrten Ohren,
Dann wischen ihm die Augen aus
Die Herrn Dekoratoren,
Es geht auch sicher der Applaus
Nicht fürs Couplet verloren,
Das 's „goldne Weaner Herz" streicht h'raus,
Und schließlich schlägt dann noch die Claque
Zu tot das Resterl von Geschmack!

Hoffänger Huber

*

Ungalante Denksprüche

über „Galante Könige“ vom Hofsänger Huber

(„Wiener Luft“, 1888, Nr. 2)

Auf den Brettern, welche die Welt bedeuten, wird die letztere oft recht unbedeutend.

*

Eine Reihenfolge „Galanter Könige“ gibt für die betreffenden Völker nichts weniger als einen Lustspielabend.

*

Man wird verstimmt, wenn man eine auf den historischen Namen einer Mätresse getaufte Naive von der Absicht des Königs nichts merken zu können spielen sieht.

*

„Galante Könige“, vor einem Parterre galanter Könige aufgeführt, müßte diese sehr unterhalten oder — beleidigen.

*

Ein Poet hat das Recht, als Anwalt für Personen, welche vor den Richterstuhl der Weltgeschichte auf Weltgericht gezogen wurden, auf mildernde Umstände zu plädieren; aber in der Fälschung der Untersuchungsakten liegt keine Poesie.

*

Ein Mann für alles

(„Wiener Luft“, 1888, Nr. 4)

Verehrliche Redaktion!

Gestatten Sie, daß ich, anbelangend die Vorstellung von „Ein Mann für alles“ im Josefstädter

Theater, vorerst das Füllhorn verdienten Lobes über die Darstellung im Ganzen sowie über die Einzelnleistungen der Herren Blasel, Rakowitsch, Gottsleben und Pauly ausgieße, denn ich möchte das Füllhörndl gern leer bekommen, um es dem Autor aufzusetzen.

Aber da beginnt eine Verlegenheit; wer kann so viele Köpfe unter ein Horn bringen? Auf dem Theaterzettel erscheint nämlich — eine neuzeitlich sehr gewöhnliche Erscheinung — ein ganzer Trupp, ein förmlicher Auflauf von Autoren, eine völlige Versammlung, aber ohne Regierungsvertreter.

Ich weiß es wohl, wenn ein Autor seinem Stücke die Bezeichnung „Faschingsposse" voransetzt, so zwinkert er gleichsam dem fachmännischen Kriti-Kus und dem publikumystischen-Kaster zu: „Machen S' kein Angehn, lassen Sie's durchrutschen!"

Aber wenn drei bis vier Stück solcher Stückarbeiter zublinzelnd an einem sich herandrängen, so fragt man sich einigermaßen etwas beunruhigt: „Was wolln denn diese Massa Leut?" Und ohne Hellseher zu sein, versieht man sich nichts Gutes von ihnen und zuletzt läuft es auch auf einen Zeitdiebstahl, auf ein moralisches Uhrabzwicken hinaus und dann muß es eben die Menge der Komplizen machen, daß es sich nicht eruieren läßt, wer der eigentliche Täter war und welche anderen die „Mauer" dabei gemacht haben.

Ich stelle daher lieber das ausgeleerte Füllhörndl in die Ecke, denn was will auch ich — einer gegen dreie — richten?

Die beiden Autoren Keller und Brentano nebst dem Bearbeiter Philippi gehören ja zu den vielen, die sich von „niemand Geringerem“ als von Goethe haben irreführen lassen, indem sie sich an das Rezept des Direktors im Faustschen „Vorspiel auf dem Theater“ gehalten haben:

„Gebt Ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!
Solch ein Ragout, es muß Euch glücken!“

Geglückt ist es ihnen allerdings nicht, aber sie versuchten es auch keineswegs mit einem Ragout, sondern mit einer alten Hausindustrie; die Tuchenden längst geläufiger Charakter- oder Uncharakterfiguren (des mit oder ohne Grund eifersüchtigen Ehemannes, der ditto Gattin, des Simandels, tolpatschigen Liebhabers u. s. w.) verflochten sie zu sogenannten urkomischen Situationen, die altehrfürchtig auch ururkomisch genannt werden könnten, wattierten dann das Ganze auf „fünf Bilder“ aus und stellten dergestalt jene Beschuhung auf die Beine, welche zwar keinen schönen Fuß macht, aber doch, wenn Thalia damit auf die Bretter hinausgeschlurft kommt, bei heiter gestimmten Zuschauern Lachen erregt, ja sogar Lachkrämpfe bei jenen Leuten zu entfesseln vermag, welche die Welt „Verstand bei Fuß“ zu betrachten gewohnt sind.

Eine schmerzliche Frage drängt sich mir zum Schlusse auf: Warum beziehen wir dieses, extra noch für Wien zurechtgestutzt werden müssende Fabrikat vom Ausland? Ist der Direktor des Josefstädter Theaters, in einer Zeit, wo selbst der Herr k. k. Staatsanwalt gegen die Schädigung der ein-

heimischen Industrie auftritt, so wenig Patriot, daß er in Anwandlung einer chronologischen Saturnalie die Sensen des Markus Holländer gegen die einheimische dramatische Flederlpatschenerzeugung zu schwingen sich nicht entbrechen kann? Oder — ich wage es kaum auszufragen — ist etwa „so was" bei uns zu Lande gar nimmer zu kriegen?

Nein, nein, ich habe die beseligende Gewißheit, daß wir noch vaterländische Poeten besitzen, von denen einer allein, ohne besondere Anstrengung, eine ebenso schlechte Posse zu schreiben imstande ist, wie zwei Berliner!

Genehmigen Sie diese Versicherung Ihres ergebensten

Hoffänger Huber

*

Die Hochzeit des Reservisten

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 5)

Verehrliche Redaktion!

Das am Theater an der Wien gegebene Stück ist, wie der Theaterzettel besagt, „nach dem Französischen des Duru und Chivot", aber ich erlaube mir zu bezweifeln, daß die beiden Autoren für sich ein anderes Französisch hätten wie andere Franzosen.

Die Posse betitelt sich „Die Hochzeit des Reservisten" und ich brauche für den gebildeten Leserkreis, für den ich zu schreiben mir anmaße, nicht erst mit der Eröffnung auszurücken, daß der Reser-

vist am Tage seiner Hochzeit e i n z u r ü c k e n hat. Diese T r e n n u n g Neuvermählter bildet ja die N a h t, die sich durch so viele französische Schwänke hindurchzieht. Eine Neuheit ist demnach diese Novität nicht, und unter aller Reserve sei es gesagt, ich glaube auch nicht, daß sie alt wird; wenn der Reservist den Fasching über Hochzeit hält, so hat er vollauf seine Schuldigkeit getan.

Auffällig war mir das Auftreten königlich bayerischer Soldaten, und da ich in militaribus kein Fachmann bin, so wandte ich mich an den kompetenten Theaterfeldwebel, welcher mich denn auch bereitwilligst dahin aufklärte: weil in dem Stücke ein sackgrober, die Gemeinen kujonierender Feldwebel vorkäme, was seit Mannschaft Gedenken in der österreichischen Armee nimmer der Fall sei, so wurde im Interesse der Wahrheit der Schauplatz nach Bayern verlegt und bayerisches Militär requiriert.

Im großen ganzen kann ich dem Stücke nicht das Verdienst absprechen, daß es die zu Ende meines vorwöchentlichen Schreibebriefes mich erfüllende beseligende Gewißheit dieswöchentlich nach internationaler Richtung hin wesentlich erweitert hat; ich bin nunmehr zur Simultanüberzeugung gelangt, daß es gewiß auch vaterländische Poeten geben dürfte, von denen einer allein imstande wäre, ohne besondere Anstrengung, sogar eine ebenso „nicht besondere“ Posse zu schreiben, wie z w e i F r a n z o s e n!

Nach solchen Leuten wird aber von Seite der Theaterdirektoren gar nicht gesucht. Einheimische

werden von der dramatischen Vorführung einheimischer Verhältnisse und Zustände geradezu ausgeschlossen, lieber zahlt man an Fremde für Fremdes, wo man noch obendrein für die „Appretur" Auslagen hat, und das Publikum, das mehr in Paris, in Berlin oder sonstwo, daheim ist als in Wien selbst, läßt sich dieses dramatische Nomadentum gefallen, aber — wie Girardi singt:

Das is halt weanerisch, weanerisch, weanerisch,
Das hat an Schan,
An eigna Schan!

*

Das Carl-Theater brachte „König Koko" von Alexander Bisson und dieser eine Franzose traf es ungleich besser, wie jene zwei.

Ein Herr Daubichon war vor vielen Jahren mit einem Herrn Lamazou „unter den Wilden" gewesen und hatte dort die ausgedehnteste Gastfreundschaft des Königs Koko genossen, welche ihn, ländlich unsittlich, zu dero schwarzen Majestät allerhöchst schwärzesten Gemahlin in zärtliche Beziehungen brachte.

König Koko bedingte sich allerdings für den Fall, als er einmal Frankreich bereisen sollte, dieselbe umfassende Gastfreundschaft aus, was aber, da dieser Fall doch nie der Fall sein dürfte, dem Daubichon wenig Sorge macht.

Die Idee nun, daß Lamazou, dem mittlerweile die geliebte Modistin Angèle von Daubichon meuchlings weggeheiratet wurde, auf die andere — Idee nämlich — verfällt, als König Koko mit all dessen

gastfreundlichen Ansprüchen im Hause des verräterischen Freundes aufzutreten, ferner, daß sich auch ein anderer ehemaliger Anbeter der nunmehrigen Frau Daubichon in gleicher Zeit und Eigenschaft als König Koko einstellt, sich aber rechtzeitig als Adoptivsohn Kokos und leiblicher Sprößling Daubichons ausspielt, das alles ist originell, drollig erfunden und erheiternd ausgeführt, zwei Akte durch, — der dritte ist die reine „Große-Kinder"-Komödie.

Beide Aufführungen an den Theatern an der Wien und in der Leopoldstadt waren recht lobenswert. Alle unsere ersten Kräfte brauchten aber durchaus nicht alle ihre letzten Kräfte daranzusetzen, um den an sie gestellten Anforderungen gerecht zu werden, es muß da den Kräften ein Kraftüberschuß geblieben sein, von dem das Publikum bei der derzeit beliebten Verwendung leider nichts zu merken bekommt.

*

„Das Burgtheater versprach uns einmal spanisch zu kommen," dieser Witz ist nicht von mir, sondern von einem meiner 299 kritischen Kollegen und ich stelle demselben, dem er angehört, es frei, sich als literarischen Eigentümer zu melden, um etwaige unangenehme Besuche an ihn adressieren zu können.

Das Burgtheater erfüllte das ihm amputierte oder imputierte Versprechen durch Aufführung des von Paul Lindau aus dem Spanischen übersetzten Dramas „Galeotto" von Echegaray. Es kommt zwar in „Galeotto" selbander persönlich ein

Galeotto weder auf den Brettern noch hinter den Kulissen vor, trotzdem wird aber jeder verehrliche Zuschauer bestens unterrichtet, wieso das Stück zu diesem Titel kommt.

Im Drama „Galeotto" schreibt nämlich ein junger Dichter ein Drama „Galeotto". Dante erzählt nämlich in einer Episode seiner „Komödie", daß ein Liebespaar das Buch von dem untadeligen Helden Lanzelot gelesen habe, welchen der König Galeotto mit der Königin Ginevra (sprich Tschinefra) verkuppelte. Dieses Buch wurde der Galeotto dieser bis dahin ahnungslosen Leutchen. Der besagte junge Dichter, Ernesto mit Namen, will aber in seiner Komödie diesen Galeotto als Personifikation der Menge, „aller Welt", des Klatsches und des Tratsches, kurz der gedankenlosen Verleumdung gebrauchen, die dem Menschen erst Gedanken und Taten zuschreibt, auf die er nach und nach durch eben diese Verleumdung verfällt und hineingetrieben wird. So auch hier, der Jüngling wird durch einen alten Freund seines seligen Vaters, der mit einer hübschen jungen Frau verheiratet ist, unterstützt und das innige Zusammenleben dieser drei Personen gibt Anlaß zu anzüglichem Geschwätz, es wäre unter unserem Himmelsstriche und in anderer Gesellschaftsschichte die oft sich abspielende Geschichte vom „jungen saubern Zimmerherrn", die als Volksstück auf einem Vorstadttheater ebenso wie im Drama in der Burg mit Mord und Totschlag enden könnte.

Ernesto will sich nämlich mit einem Erzverleumder schlagen, aber der Ehemann kommt dahinter, er

besteht das Duell, in dem er tödlich verwundet und in solcher hilflosen Lage in die Wohnung seines Schützlings geschafft wird, wo er die Frau, welche die Angst um ihn zu dem jungen Freunde trieb, versteckt findet. Jetzt ist auch er von der Schuld der beiden überzeugt, er stirbt und dem jungen Manne bleibt nichts über, als die verlassene Frau zu sich zu nehmen und „aller Welt" — dem großen Galeotto — Recht zu lassen: zu tun, wessen sie ihn fähig gehalten, indem sie ihn dazu fähig machte.

Ein wenig spanisches Temperament spukt in den Charakteren und das Burgtheater tat gut daran, nach dem Original den Schauplatz Madrid und die Namen der Personen unverändert spanisch zu belassen und nicht Lindau zu folgen, der das Ganze verdeutscht hatte; ganz verfehlt dagegen war im dritten Akt die Einlage, daß der Gatte, der im Original hinter der Szene zu sterben hat, sich aus dem Sterbezimmer herausschleppt und das unschuldig schuldige Paar verflucht, damit hat sich Sonnenthal, der in dem Vorhergehenden eine Meisterleistung bot, den Erfolg getrübt. Die Aufführung war, wie sie vom Burgtheater zu erwarten stand, meisterhaft; die Wirkung auf das Publikum war eine — ich will sagen — beklemmende, aber „Galeotto" ist das Werk eines Dichters und gesünder ist es wohl für das verehrliche Publikum, sich von einem Poeten, wenn es auch ein spanischer ist, ein wenig — sei es auch stark — beklemmen, als sich von einem Stückpletzer und Flicker auf Kosten des guten Geschmackes unterhalten zu lassen.

Das ist die zweite internationale Überzeugung, welche in dieser theatralisch bewegten Woche aufdämmerte Ihrem ergebensten

Hoffänger Huber

*

Die Sternschnuppe

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 6)

Verehrliche Redaktion!

Wenn Sternschnuppen Haare hätten, so fände ich den Titel „Die Sternschnuppe" bei denselben herbeigezogen.

Ein junger Mann, der auf der Suche nach seinem Ideal reist, fällt in das Haus eines verheirateten Freundes, ist nicht mehr zum Abschied zu bewegen und heiratet schließlich zum Troste des eifersüchtigen Gatten eine Cousine desselben, und darum — warum? — wird er „Sternschnuppe" benannt! Ich bitte Sie, seit wann reisen Sternschnuppen nach Idealen, fallen Freunden ins Haus, verschieben ihre Abfahrt von einem Tag auf den andern und was läßt sich von einer verheirateten Sternschnuppe erwarten?

Der witzigste Autor, wenn er um einen packenden Titel verlegen ist, verfällt leicht in Abgeschmacktheiten. Denke nur ja kein ungünstiger Leser, daß ich nun etwa meinen Witz auf Kosten der Wahrheit leuchten lassen und sagen würde: „und Moser ist noch lange nicht der witzigste!"

Ich sage das nicht.

Nur das kritische Gewissen veranlaßt mich, die Leistungen der Herren K n a a c k, G i m n i g (der die T i t e l r o l l e spielt) und W i t t e lobend zu erwähnen, denn in Anbetracht der Sachlage könnte mir die „Sternschnuppe" vollends schnuppe sein.

„König Koko" erlebte sechs Aufführungen. Nun — dachte ich — „König Koko" ist tot, es lebe die „Sternschnuppe"!

„Aber nicht auf lange," sagte das Repertoire des Carl-Theaters; denn für „die Sternschnuppe" sind nur sieben Abende in Aussicht genommen und schon Samstags folgt ihr die Z a m a r a sche Operette „Der Sänger von Palermo" auf dem Fuße.

Ich hege nun zwar durchaus nicht die lächerliche Ambition, für die Ewigkeit rezensieren zu wollen, für eine solche Unzeit langen auch die zu besprechenden Objekte gar nicht aus, aber, daß man von Woche zu Woche gleichsam in Hemdärmeln, rezensieren soll, das ist doch verdrießlich.

Durch dieses Vorgehen der Direktion des Carl-Theaters, welche mehr Proben als Aufführungen einer Novität ansetzt, sind jeder freund- und feindschaftlichen Feder die Spitzen abgebrochen; der Freund, bereit, „einen Heiterkeitserfolg mit zahllosen Wiederholungen" zu konstatieren, ist von vornherein ad absurdum geführt und dem feindseligen Kritikus geht es gegen die Würde, Achttagsfliegen totzuschlagen.

In dieser direktoralen Vorrezension, wie strenge und gerecht sie auch immerhin sein mag, liegt anscheinend so etwas „Liegtmirnichtsdaranartiges",

daß diese repertoirliche Selbstbegutachtung fast einer Mißachtung der Kritik gleichsieht; ja es könnte sogar dieser Vorgang das Mißtrauen erwecken, daß sich die Direktion des Carl-Theaters von den Fesseln der Kritik zu befreien gedächte, wenn man nicht wüßte, daß sie in jenen der Operette liegt, derhalben sie uns alles andere so rasch als möglich aus den Zähnen räumt, welche sie nur allein nach „dem Schaan" lang machen will.

Auch die kariösen Ihres ergebensten

Hoffänger Huber

*

Der Sänger von Palermo

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 7)

Verehrliche Redaktion!

Schon lange erlaubte ich mir die schüchterne Beobachtung, daß in musikalischer Hinsicht eine wahre operative Begriffsverwirrung herrsche!

In früheren Zeiten betrachtete man das heitere Singspiel, von dazu geschulten und darin eingespielten Kräften vorgeführt, als Operette; es war das gewissermaßen, gegen die Oper gehalten, wie das Junge vom Hasen oder Gansel; heutzutage scheinen aber die Komponisten zu glauben, es käme nicht auf das Gericht, sondern auf die Portion an, und sohin bringen sie denn eine Opernpartitur in die von den Vorstadttheaterdirektionen, unter Mitwirkung von „auf so was" gar nicht gefaßten Hist- und Orchestrionen, begründeten Musikverkleinerungsanstalten.

Der „Sänger von Palermo“, der sich einbildete, in Wien singen zu müssen, tat dies zur ungelegensten Zeit, am Faschingdienstag nämlich, denn besagter Sänger ist ein Herr, der ernsthaft genommen werden will.

Der Sänger, Herr Bradl, sowohl als auch die anderen Mitsingenden boten ihr Bestes, und wenn das nicht zureicht, so ist es nicht ihre Schuld, sondern die des Komponisten, der Operetten schreibt, aber Opern meint; ob er schließlich mit seiner Meinung (aber auf einem andern Boden) recht behält, weiß ich nicht, denn ich bin kein Prophet, schon weil ich im Lande bleibe und mich redlich nähre, was nicht immer mit dem Wahrsagen verträglich sein soll; aber wenn Herr Zamara solches Recht behalten sollte, so will ich gerne zu jenen gehören, „die das schon von allem Anfange an gleich gesagt haben“, das gibt ein respektables Ansehen von Vorauswisserei — hintennach.

Im Nichtfalle will dann, wie alle anderen, nichts gesagt haben Ihr ergebenster

Hoffänger Huber

*

Die Stütze der Hausfrau. — Ein Diener zweier Herren

(„Wiener Luft“, 1888, Nr. 9)

Verehrliche Redaktion!

Ich wollte, Herr Direktor Blasel ließe die Bearbeiter der diversen, aus dem Berlinerischen ins „Weanerische“ zu übertragenden Possen, die Hand

aufs Herz legen, — denn die Zeiten, wo ein Schriftsteller, dem es um die Sache ernst war, die Hand auf den Magen legen mußte, sind glücklicherweise vorüber — ich wollte also, der Direktor des Josefstädter Theaters ließe die Herren Bearbeiter die Hände auf die Herzen legen und dann frei von der Leber weg sagen: ob sie denn wirklich sich außerstande fühlen, eine solche Handlung zusammenzustoppeln, wie diese betreffenden Stücke meistens — nicht enthalten.

Denn, was die Ausführung anlangt, so muß ja doch sowohl bei den Umbearbeitern als Auftragnehmern, als auch bei dem Direktor, als Auftraggeber, das zugehörige Selbst- und andere Vertrauen notwendigerweise vorausgesetzt werden.

Es dämmert in mir der Verdacht auf — und es ist kein Wunder, daß er nur dämmert, denn er ist schwarzer und finsterer Natur, — der Verdacht, daß sich Direktor Blasel geflissentlich nicht um die besten Stücke für den Komiker Blasel umsieht, um zu beweisen, daß der letztere selbst durch sehr minderwertige dramatische Leistungen nicht umgebracht werden kann.

Er hat auch in der „Stütze der Hausfrau" keinen Schaden genommen, aber sein Erfolg konnte dem Stücke nichts nützen; die magere Handlung desselben ist mit Gesangsnummern auswattiert worden, was anfangs ganz gefällig wirkte, unter andern stimmte das Terzett der Konservatoristinnen Irene, Helene, Brangäne (Fräulein Fischer, Titz und Birkl) recht heiter, welche Stimmung durch das

wiederholte Auftreten derselben erhöht wurde, aber letzteres häufte sich schließlich derart, daß es in meiner stillen Referentenbrust den Wunsch einer Behandlung nach dem Vagabundengesetze wachrief.

Duette, Chöre und Couplets folgten einander auf dem Fuße, den die Handlung nicht fassen konnte, so daß sie zuletzt auf sehr gespanntem zu dem Gesange stand. Wenn der Privatier Gottfried Vogel (Herr Blasel) zuerst mit dem Hausmeister (Herrn Rakowitsch) ein Duett singt und dann eben ein solches mit der „Stütze der Hausfrau" (Fräulein Anatour) singt und spielt, so wird man die Absicht des Schwiegersohnes (Herr Grasel li), den alten Herrn unter Kuratel zu stellen, ganz erklärlich und geboten finden, und doch waren die beiden Duette recht erheiternd und auf das trefflichste vorgetragen, aber am Platze waren sie nicht in diesem Stücke, oder das Stück war nicht an dem Platze dieser Einlagen.

Die Darstellung war, wie ich mir schon die Bemerkung durchleuchten zu lassen erlaubte, eine recht fleißige und anerkennenswerte; nach den neuesten Berichten über den Auftrieb dramatischer Novitäten kann ich mir aber nicht gestatten, meinerseits bessere Aufgaben für die Kräfte dieses vorstädtischen Theaters zu empfehlen, da Herr Direktor Blasel seinerseits mich mit der Frage in Verlegenheit setzen könnte, „ja, woher denn nehmen?"

*

Im Burgtheater wurde vergangenen Montag eine lehrreiche deutsche „Staggione" mit welschen

Komödien abgehalten, welche in Goldonis „Diener zweier Herren“ dartat, wie ein italienischer Autor heutzutage nicht mehr schreiben darf, und in zwei kleineren Stücken, wie er's nicht soll!

Die Kräfte, denen die Darstellung auferlegt war, bewährten sich wieder aufs beste als die besten, und daß man solche zur Erreichung negativer Resultate aufwendet, das hat — nicht nur auf dem Gebiete der Kunst — nichts Überraschendes für einen österreichischen Patrioten, wie auch einer zu sein die Ehre hat Ihr sehr ergebener

Hoffänger Huber

*

Der Mikado. — Gastspiel Haase

(„Wiener Luft“, 1888, Nr. 10)

Verehrte Redaktion!

„Mikado oder Ein Tag in Titipu“ bietet einen recht angenehmen Theaterabend.

Sie kennen ja die niedliche japanesische Mädchentrias Yum-Yum, Pitty-Sing und Peep-Bo wohl genügend von Straßenplakaten und Inseratenklischees her, wo sie einem neuen Parfüm (sprich Parföngh) zur Reklame dienen sollten?!

Ich habe mich gleichsam in deren Mitte aufnehmen lassen, da ich ihnen jetzt durch die Verdeutschung menschlich näher getreten bin, insofern sie in ihrer englischen Erscheinung meinem irdischen Verständnisse größtenteils mißverständlich blieben; während nunmehr Fräulein Collin als Yum-

Yum und die beiden anderen in bieder- und zimmermännlicher weiblicher Anmut mich verständnisinnig angesprochen haben.

Als Nanki-Poo war mir Herr Streitmann fast lieber als sein englischer Vorgänger oder Vorsänger, doch braucht weder dieser noch jener an



diesem fast in der jetzigen Fastenzeit Ärgernis zu nehmen, denn beider Leistungen waren unstreitmannlich gut. Herr Stelzer traf für seine Rolle das Kokolorit sehr gut und bot eine höchst anerkennenswerte Leistung grotesker Komik.

Fräulein Stein mache ich für ihre Leistungen kein Kompliment, vor dieser Kadisha braucht ein junger Mensch, auch wenn er seiner Profession nach nicht Mikadossohn ist, nicht auszureißen; kein Koko braucht in sie gleich einem saueren Holzapfel zu beißen, offenbar hat die Dame die Rolle absicht-

lich um einige Jahre vergriffen, ja aber warum denn doch, wenn diese sich nach der Vorstellung abschminken lassen?

Ein Umstand, der mir auch bedauerlich aufs Herz fiel, sei noch erwähnt! Müssen denn schon auf die Bretter, die die Welt bedeuten, die glimmendsten Tagesfragen gezerrt werden? Warum — ob aus philo- oder antisemitischer Absicht, das blieb unklar — mauschelte Herr Lindau den Mikado in Gesang und Wort?

Die Ausstattung konnte sich mit der der englischen Darstellung Meter für Meter messen, kommt also auch ebenso teuer, möge sie der Direktion leicht sein und ihr ebensoviel tragen wie die des englischen Originals den englischen Unternehmern, denn ich erachte es als ein Verdienst, diese musikalisch gleich nette wie textlich lustige Operette der deutschen Bühne einverleibt zu haben.

*

Im Carl-Theater setzte nach den „beiden Klingsberg" Herr Haase in „Richelieu oder Die Verschwörung" sein offenbar in Jugenderinnerungen schwelgendes Gastspiel fort; der in Lustspielleistungen höchst anerkennenswerte Künstler bot dem hiesigen Publikum, unterstützt durch die an eine solche Kraftanstrengung gar nicht gewöhnten hiesigen Darsteller, das alte Intrigenstück „Richelieu" von E. Lytton Bulwer, der, wie bekannt, das dramatische Pulver auch nicht erfunden hat.

Während aber der verehrte Gast sich abmühte,

mit aller Kraft seines Talentes den hin- und herfälligen Staatsmann zu tragieren, wurden, zu meinem Bedauern sei es konstatiert, von einer respektablen Zahl von Zuschauern die „Gähnerschaften“ aufgeführt.

Die Kräfte des Carl-Theaters taten ihr Möglichstes, aber weder dieses noch das Spiel des Gastes reichten hin, uns über die Zeit hinwegzutäuschen, die zwischen uns und den vorgeführten dramatischen Erzeugnissen liegt. Übrigens, da das Stück bei geräumtem Orchester spielte, so weiß ich nicht, ob für die Stimmung kompetent zu sein sich erachten darf Ihr sehr ergebener

Hoffänger Huber

*

Unsere Volksmadeln. — Gastspiel Haase

(„Wiener Luft“, 1888, Nr. 11)

Verehrliche Redaktion!

Fürs Allererste möge es mir gestattet sein, dem Direktor des Josefstädter Theaters meine ergebenste Reverenz zu erweisen, indem daß er nicht nur die als etwas fragwürdig sich erwiesen habende „Stütze der Hausfrau“ sogleich vom Repertoir (sprich: Rehbärtoa) ab-, sondern durch dieses berlinerische Produkt sofort durch eine wienerische Neuigkeit ersetzte.

Die vieraktige Posse „Unsere Volksmadeln“ rührt von dem verdienstvollen Schriftsteller Alois

Berla her, welchem, gleich dem Karl Elmar, in früheren Jahren unsere Vorstadtbühnen manches treffliche und kraftvolle Volksstück verdankten, mittlerweile sind aber in ununterbrochener Folge die stark dekolletierten Operetten über die Bretter



geschritten, wodurch merkwürdigerweise sich das Volksstück „verkühlte" und die betreffenden Autoren verschnupft wurden; sie kamen schließlich ganz aus aller Übung, die bekanntlich den Meister macht, und ich muß nur froh sein, von keinem von ihnen Lügen gestraft zu werden, da ich mir prophetisch zu orakeln erlaubte, daß ein Wiener Autor sicher imstande sei, so viel zu leisten als zwei Berliner!

Nun, so viel trägt es in den „Volksmadeln“ just aus und ich bin es recht zufrieden, daß einmal dieser Erweis erbracht ist; wenn erst wieder Nachfrage nach einheimischen Produkten auf hiesigem Platze sein wird, dann werden wir auch wieder „Auslese“ und „Eigenbau“ und „Kabinet“ und „Ehebruch wie Dumas“, kurz, unsere eigene Fexung haben; warum sollten wir denn auch nicht, da uns doch vaterländische Fexen genug Stoff zur dramatischen Kelter liefern?!

Die Darstellung der „Volksmadeln“ ist eine recht lobenswerte, es geht eben an dieser Bühne der Direktor in Lustigkeit und Rührigkeit dem Personale mit gutem Beispiele voran, und dieses Personal folgt wacker nach und dabei kommt das Ganze vorwärts.

Indessen vermag ich es nicht zu verhehlen, daß, so weit ich Gelegenheit zur Beobachtung hatte, Katzengesang nicht zu den begehrenswerten Konzertnummern gehört und daß ich mich als Publikum bei dem Katzenlied im dritten Akte ganz in die betrübende Lage des Hausherrn, von dem der Sang singt, versetzt fühlte; der Unglückliche verfolgt die Katzen bis aufs Dach, bleibt aber mit seinem dicken Korpus in der Bodenlucke stecken und kann den Kopf nicht zurückziehen.

Der Zuhörer leider auch nicht.

Am Carl-Theater setzte vergangenen Freitag Herr Friedrich Haase sein Gastspiel in vier einaktigen Stücken, und zwar „mit Hindernissen" fort.

Erst verzögerte sich der Anfang der Vorstellung auf beunruhigende Weise, dann trat Regisseur Herr Liebhardt vor das Publikum, meldete das Unwohlsein eines Mitgliedes und bat bis zu dessen Wiedergenesung — Pardon, bis zu dessen Erholung — sich zu gedulden, wieder über eine Weile kam Herr Witte mit der Meldung, der Unpäßliche bleibe unpäßlich und Herr Liebhardt werde die betreffende Rolle aus der Rolle lesen.

Es ging eine Furcht vor dem Regisseur durch das Haus, ehe die „Furcht vor der Freude" über die Bretter ging. Der geschätzte, in dramatischer Kleinmalerei große Gast ließ durch sein meisterhaftes Spiel alle die Störungen vergessen und das Personal des Carl-Theaters hielt sich in anerkennenswerter Weise und so löste sich denn schließlich alles in allgemeines Wohlgefallen auf.

Mit solchem, jedoch rein persönlichem Gefühle empfiehlt sich einer verehrlichen Redaktion ergebenst

Hoffänger Huber

*

Othello

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 12)

Keine verehrliche Redaktion

kann sich einen Begriff von dem Vergnügen machen, das ich empfand, als ich neulich im Opernhause gelegentlich der „Othello"-Aufführung mein geliebtes

Instrument, die Harpfe, eine ziemlich hervorklingende Rolle im Orchester spielen hörte; denn in der Oper, wenn Sie sich gütigst von mir belehren lassen wollen, steht die orchestrale Leistung in erster Linie, woran sich harmonisch der Gesang reiht, der an den Taktierstock des Dirigenten gefesselt ist, so daß, je nachdem der Kapellmeister das Tempo rascher oder langsamer nimmt, auch auf der Bühne die Sänger ihre Entschlüsse und Handlungen beeilen oder verzögern müssen; abgesehen von den Zwischenspielen, durch welche uns der Komponist die Seelentiefen und Gemütszustände der Helden zu erschließen versucht und während welchem Stadium musikbegleiteter Stummheit der Künstler zusehen mag, was er anfängt; wobei bemerkt sein will, daß sich ein ruhiges Stillhalten am wenigsten eignet, den Ruf eines dramatischen Sängers zu erringen, vielmehr es sich ausnahmslos als höchst wirksam erweist, entweder nach oder konträr dem Rhythmus der Töne unter rümpflicher Gesamterschütterung mit allen Extremitäten die Luft zu durchfegen, so daß es gleichsam dem zusehenden Hörer oder zuhörenden Seher überlassen bleibt, aus der Überfülle von Gesten und Gebärden diejenigen auszuwählen, welche in Anbetracht des vorliegenden Falles seinem persönlichen Geschmacke am besten zuzusagen pflegen.

So viel im allgemeinen über die Operndarstellungen großen Stils.

V e r d i, der Operateur des „Othello", hält sich an die moderne, auf die Philosophie des vor hundert Jahren geborenen S c h o p e n h a u e r aufgetürmte

Musik, welche der Welt- und Menschenverachtung des großen Frankfurter Weisen dadurch gerecht zu werden und die Menschen insgesamt als böse hinzustellen sucht, indem sie denselben die Lieder weigert, welche bekanntlich nur böse Menschen nicht haben.

Bei „Othello“ stellt sich auch ganz klärlich heraus, daß die Musik die Charaktere nicht bessert und edler macht, denn wenn sich eine verehrliche Redaktion etwa einbilden würde, daß der vom Michaelerplatz herübergenommene blindwütige Mohr oder das schleichende Scheusal Jago bei ihrer Übertragung nach dem Opernring und in die Musik irgendwie gewonnen hätten, so wäre das ein schwerer Irrtum.

Der Mohr haut auch an der Opernbühne zuerst den Jago, dann etliche Male die unglückliche Desdemona um die Erde, dazu noch bei erschwerender Musikbegleitung.

Den Jago haßt man sofort, nachdem er ein Trinklied anzustimmen begonnen hat, das natürlich, wie solch einer Bestie zukömmlich, gar nicht wie ein Trinklied, sondern mehr wie eine vertonte Reklame für Kunstwein klingt.

Es schloß immer mit einem hohlen Gelächter „Hohohohoho“, und man weiß ja aus Erfahrung, so lange es in einer Oper in den höheren Klängen „trara, triri, tütü“ fortgeht, ist mit Handlung und Charakteren alles auf das beste bestellt, aber wenn's anfängt mit „trotto, ruru, trumtrum“, dann kann man sich aufs Schlimmste gefaßt machen.

Meines Erachtens nach sollte der Jago eigentlich, um des seinem schändlichen Charakter gebührenden vollen Abscheus aller Musikfreunde sicher zu sein, falsch singen; ein Effekt, den sich Herr Reichmann entgehen ließ.

Ein älterer Opernbesucher machte mich auf den Monolog des Jago aufmerksam, wo der Schuft zum Schlusse etwa die Worte singt:

„Zuletzt gibt uns der Tod den Nasenstüber
Und dann . . . . .
(hier folgte ein langes Zwischenspiel im Orchester)
Ist alles vorüber!"

In diesem Zwischenspiel, beteuerte mir mein freundlicher Sitznachbar, habe Verdi den ganzen landläufigen Atheismus in Musik gesetzt.

Ich beneide den Mann. Was hört so ein geschulter Opernbesucher doch viel mehr heraus oder meinetwegen hinein als unsereiner?! Jedenfalls zahlt sich ihm der Sitz besser aus.

Die Aufführung war höchst anerkennenswert, gesanglich wie schauspielerisch gaben Herr Winkelmann (Othello), Herr Reichmann (Jago), Herr Schrödter (Cassio), Fräulein Schläger (Desdemona) ihr bestes, die anderen wirkten nach Maßgabe ihrer Aufgaben harmonisch mit. Die Ausstattung ist brillant und dieser Mohr wird noch lange „gehen" müssen, bis er seine Schuldigkeit getan.

Aber — es ist dies kein nachhinkendes Aber gegen die Leistung unserer Hofopernbühne — aber es wäre doch vielleicht an der Zeit, auf dem europäi-

schen Kontinente sämtliche literarische Geistesheroen für immun zu erklären und einen internationalen Ausschuß zu bestellen, der ihre Werke vor operativen Eingriffen zu schützen hätte!

Ohne dieses Vorschlages wegen das Honorar zu erhöhen gedenkend, Ihr sehr ergebener

Hoffänger Huber

*

Unser Doktor

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 13)

Verehrliche Redaktion!

Umsonst nicht — gestatten Sie mir diesen Eingang, um in die immer mehr Eingang findende modernste Schreibweise zu verfallen! Also — umsonst nicht befiel mich ein vorahnendes Bangen, als ich am vorwöchentlichen Donnerstage, es war der 22. d. M. und das denklich schlechteste Wetter, mich zu Albin Swobodas Gastspiel ins Carl-Theater begab. Nicht etwa, daß mir um Empfang, Leistung und Erfolg des wertgeschätzten Gastes und wohlbeleumundeten einstigen Lieblings des Wiener Publikums bange gewesen wäre; diese Personalfrage erachtete ich im vorhinein einer günstigen Lösung sicher; meine Bedenken erwuchsen angesichts des Titels der gewählten Novität „Unser Doktor".

Ein aneignendes Fürwort an der Spitze eines Theaterzettels stimmt mich immer etwas nachdenklich.

Und wie sehr hatte ich ja recht!

Denn schon nach den ersten Szenen mußte man dem alten würdigen Ehepaar, das den verhätschelten, liederlichen Sohn als „unser Doktor" bezeichnete, zurufen: „der ist gar nicht euer" und in der Tat er war nicht ihrer, man mußte ihm sagen: dein „Karli", das ist ja dem L'Arronge sein „Mein Leopold"!

Die Herren Treptow und Herrmann machten sich die Sache sehr leicht; statt „Weigl" sagten sie „Trautner", statt Schuster Schlosser und statt „Mein" „Unser", — denn sie waren ihrer zwei, — das Aneignen ging ihnen ganz flink von der Hand und das Geheimnis ihres Erfolges bestand in der dramatischen Ausschrottung der deutschen Kolonialpolitik; der ungeratene Sohn kehrt nämlich über Afrika „geraten" in das Vaterhaus zurück.

Was aber in Berlin dem Stücke zu einer Reihe von Vorstellungen verhalf, das entfällt hier bei uns in Wien — unkolonial, wie wir schon sind — gänzlich und damit wohl auch die Reihe von Aufführungen.

Es wäre ein menschenfreundlicher Gedanke gewesen, wenn es einem Finanzwächter an der Grenze beigefallen wäre, „Unsern Doktor" als Kontrebande zurückzubehalten.

So haben wir nur zu sehen und zu hören bekommen:

wie eine anerkannt erste dramatische Kraft gegen die Schwäche des Stückes nicht aufkommen konnte,

daß Herr Friese das Tanzen noch nicht verlernt und sich eine ganz erstaunliche Gelenkigkeit bewahrt hat

und daß Herr Knaack trotz seines langjährigen Wirkens am Carl-Theater noch immer mit dem Wiener Dialekte auf gespanntem Fuße steht.

Wenn er z. B. sagt: „Gengen S' booden", so verliert diese Aufforderung alles Anzügliche.

Alles in allem möchte es sohin denn doch anzuzweifeln sein, ob die Direktion gut daran getan hat, sich diesen „Doktor" zu verschreiben, durch den nichts einzunehmen ist?

Was auch, ohne „Hufelands Makrobiotik" gelesen zu haben, sich nicht zu bejahen getraute

Ihr sehr ergebener

Hoffänger Huber

*

Der Grasteufel

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 14)

Verehrliche Redaktion!

In der dienstäglichen ersten Aufführung von „Der Grasteufel" trug die Direktion des Josefstädter Theaters der durch das letzte Wahlergebnis veränderten Zusammenstellung des Wiener Gemeinderates bereits dadurch Rechnung, daß sie erst acht Minuten nach sieben, also nach richtiger Prager Zeit anfangen ließ.

Die Posse „Der Grasteufel" gehört zu den breitgetretensten Erzeugnissen der von mir schon früher einmal genügend gekennzeichneten dramati-

schen Fleckerlpatscheninbustrie. Die nicht allzu üppige Handlung gewinnt durch ihre Ausdehnung auf vier Akte eine Durchsichtigkeit, die den Zuschauer befähigt, alle Geschehnisse schon im vorhinein zu erraten, was der Eitelkeit desselben nicht wenig schmeicheln mag.

Die noble Verwandten-„Bagaschi", die auf das Schloß der reichen Erbin gestürzt kommt, um dieser das Erbe streitig zu machen oder eine Verheiratung mit derselben anzustreben, läßt jeden geschulten Theaterbesucher kalt, derselbe weiß es ja, „dö werdn am Schluß do gliefert!" Und wenn dem biedern Förster, der sich nur durch den Schwur „Potz Adarl und Erdzeisl" als Forstmann legitimiert, aus den Papieren des Erblassers ein Brief der seligen Frau Försterin zugestellt wird, so ahnt jeder, daß es sich in diesem Schreibebrief um nichts anderes handeln könne, als um die durch die pflichtvergessene Millimutter veranstaltete Vertauschung der beiden Millischwestern, des gnädigen Fräuleins und des Försterkindes.

Dieses letztere, nebenbei bemerkt, ist durch sein lebhaftes Temperament zu dem Titel „Der Grasteufel" gekommen.

Weniger begreiflich findet man, wie nach Enthüllung dieses Tausch- und Täuschgeschäftes die Objekte desselben sich benehmen. Das Fräulein ist sehr glücklich, nunmehr nicht länger als reiche Erbin falschen Männerschwüren ausgesetzt zu sein, während die Försterstochter ihre plötzlich überkommene Standesänderung ebenso unbequem wie

die städtische Kleidung findet, die beiden Mädchen überbieten einander an Edelmut des Überlassens und der Annahmeverweigerung und man wüßte nicht, wohin dieser Konflikt führen sollte, wenn nicht der verblichene Schloßherr, noch edel- und großmütiger, der ihm unterschobenen Tochter die Einkünfte des Gutes und seinem wirklichen Kinde, der bisherigen Försterstochter, das — Schloß vermachte.

Von der Seite, wo uns die Rührung anwandeln soll, faßt uns der Autor mit demokratischer Gestaltungskraft; die noblen Verwandten sind das denkbar gemeinste und obendrein albernste Gesindel und in der letztwilligen Verfügung des ehemaligen Schloßherrn tritt eine derartige Verachtung von Geld und Gut zutage, welche nur bei jenen Leuten ein Verständnis finden dürfte, die eben weder zu Lebzeiten ein Geld und ein Schloß besessen, noch im Todesfalle über derlei zu testieren haben.

In den Vorgängen an sich liegt also wenig oder nichts Possenhaftes, das wird alles durch Beiwerk beschafft und darunter ist denn auch manches Lustige, auffallend darunter ist ein das „Mikado"sche Fächerspiel persiflierendes Quartett, auffälliger jedenfalls ist es aber, daß die Posse immer mehr auf solche Behelfe angewiesen erscheint, daß so ein aus einem Stücke heraus urwüchsiges komisches Ding keinem mehr aus der Feder will, ob's nun ein Berliner oder Wiener Autor sei oder zwei solche zusammen sich melangieren; es scheint denn

doch, und das ist sehr traurig, daß es heuttags mit der Lustigkeit nimmer so recht vorwärts will; es mag zwar einer einwenden, daß das Publikum das Lachen billig gibt, das hat es zu allen teueren Zeiten getan.

Die Darstellung war, wie gewöhnlich in der Josefstadt, fleißig, hervorzuheben wären in einzelnen Leistungen Direktor Blasel, Herr Pauly, Fräulein Klug. So ein rechter „Grasteufel" ist Fräulein Schütz noch nicht, könnte es aber werden, Herr Rakowitsch jedoch ist kein ländlicher Liebhaber und wird's wohl auch nie, und braucht's nicht zu werden.

Herr Gottsleben war spaßig, aber er war der empörendste Repräsentant der „Noblesse". Ihn verpflichtete diese zu nichts.

Daß der „Grasteufel" auf längere Dauer sich frisch erhält, das möchte nicht verbriefen Ihr ergebenster

Hoffänger Huber

*

Francillon

Komödie in drei Akten von Alexander Dumas (Sohn), auszugsweise mitgeteilt vom Hoffänger Huber

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 15)

Erster Akt

1. Szene

Gräfin Françine de Riverolles, genannt „Franzl", Gattin eines Edelmannes ohne Furcht vor Tadel, Mutter eines

Kindes und als solche Gegnerin von Ammenmilch und Nestleschem Kindernährmehl. Therese Smith, Freundin der Gräfin und Mutter von fünf Kindern, denen sie alle ihre Zeit widmet, welche sie nicht im Riverolles-schen Hause zubringt, aus dem sie der Zuschauer nur selten sich entfernen sieht.

Die beiden Damen präsentieren sich, nachdem der Vorhang aufgezogen, in lebhaftem Gespräch, aber bei dem Lärmen der verspätet Kommenden hört man den Anfang der Komödie nicht.

Gräfin Franzl. Wie spielt das Schicksal dem Weibe mit?! Als Mädchen sollen wir niemanden ansehen und als alte Weiber sieht uns niemand an!

Therese. Das erste erfordert die Sitte, das zweite scheint ein Naturgesetz. Was kann man dagegen machen?

Gräfin Franzl. Warum aber fordert man von dem Manne nicht nur in der Jugend keine Tugend, sondern sieht ihm diesen Mangel sogar dann noch nach, wenn er mit vor Alter gichtischen Beinen Seitensprünge macht? O, wenn ich dahinterkäme, daß auch mein Gatte spränge, mir bräche das Herz, aber ich würde mich rächen! Hält er sich eine Geliebte, so such ich mir einen Geliebten!

Therese. Pfui, Franzl, wer wird denn so was sagen? Überhaupt herrscht in euerem Hause ein Ton, der dich besser kleidete, wenn du ihn ablegtest.

Gräfin Franzl. Es ist der Dumas-Sohn-Ton. Übrigens kann ich mich ja schon als anständige Frau legitimieren, indem ich mir ihn von andern nicht gefallen lasse.

2. Szene

Graf Lucien de Riverolles, Stanislausbub de Grandredon, Henry de Symandl und Jean de Carillac treten ein.

Graf. Guten Abend! Da haben Sie uns alle wieder!

Grandredon. Die ganze Schwefelbande! Servus, Franzl!

Gräfin Franzl. Grandredon, Sie werden künftig „Gnädige Frau" zu mir sagen, wie es schicklich ist.

Grandredon. Ein Ersuchen aus Schicklichkeitsrücksichten also? Ich habe neulich ein solches irgendwo angeschrieben gefunden, aber es bezog sich, so viel ich mich entsinne, auf eine Kleiderordnung.

Gräfin Franzl. Nein, so was! Da und da und da! (Prügelt ihn mit ihrem Fächer, geht dann nach dem Hintergrunde, setzt sich ans Piano und spielt.)

Carillac (ohne Anzüglichkeit). Au weh, mein Magen!

Henry. Magen? Parbleu, das erinnert mich! Wo mag wohl Annette stecken!

Annette (Luciens Schwester, 20 Jahre alte Liebhaberin von lebenden Antiquitäten, tritt von der Seite ein).

Henry. Ah, da ist sie ja! Guten Abend, mein Fräulein! Eine schöne Empfehlung von meiner Frau Mama, Sie möchten die Güte haben, ihr das Rezept zum „Mikado"-Salat mitzuteilen.

Annette. O, mit dem größten Vergnügen! Durch die Mütter verpflichtet man sich die Söhne, und die guten noch dazu, die bekanntlich die besten Ehemänner werden!

Gräfin Franzl (vom Piano herüber). Kind, verlang dir keinen!

Annette. Ja, wozu lernte man denn dann das Salatmischen, Kochen, Strümpfestopfen, Knopfannähen...?

Henry (hat sein Notizbuch gezogen). Also, darf ich bitten?

Annette (diktiert ihm unter Klavierbegleitung melodramatisch das Salatrezept).

Nach dieser Episode entwickelt sich eine große Konversationsszene. Die Darsteller, welche es mit der Sprache so leicht nehmen, daß sie nur sehr schwer verständlich sind, befinden sich bald ihrerseits sowie das Publikum seinerseits „ganz unter sich". Es geht eine Menge Dichtung verloren.

Gräfin Franzl (knüpft ihre Haare auf und der Dialog wieder daran an).

Grandredon. Sie haben hübsches und langes Haar, Franzl —, Pardon, gnädige Frau, wollt ich sagen — aber wir haben schon ebenso hübsches und längeres gesehen. Nicht wahr, Lucien?

Graf. Aber, Grandredon...?

Gräfin Franzl. Laß ihn doch, ich weiß ja, er spielt auf Rosalie Michon, deine frühere Geliebte, an.

Annette (zu Henry). Würden Sie es hübsch finden, wenn ich mich jetzt entfernte?

Henry. Gewiß!

Annette (verläßt eilig den Salon).

Gräfin Franzl. Ich muß lachen, wenn ich daran denke, daß Lucien, als ich ihn zum ersten Male sah und mich in ihn verliebte, an der Seite dieser

Dame in einer Loge saß, aber ich würde nicht lachen, wenn ich ihn heute in einer Loge an der Seite einer Frau sitzen sähe, die ihm in dem Herzen steckte, dessen Reste er mir zu Füßen legte, und in dem Sacke läge, in den er meine Mitgift geschoben.

Carillac. Au weh, mein Magen!

Grandredon. Leg dich zu Bett!

Carillac. Mit Vergnügen.

Grandredon (zu Henry). Und Sie lassen sich von Mama einen „Mikado"-Probesalat anmachen. Da die Hoffnung, für mein Benehmen von den Riverolles hinausgeworfen zu werden, getäuscht wurde, was, nebenbei gesagt, mir noch in keinem anständigen Hause passierte, so zwingt mich mein Zartgefühl, offen zum Aufbruch zu mahnen. Niedere Seelen können nicht dem Tausche von Zärtlichkeiten, noble aber nicht dem vom Gegenteile zusehen! Kommen Sie, meine Herren: Servus, Lucien! Gute Nacht, Franzl — Pardon — gnädige Frau!

Geht mit Henry de Symandl und Carillac ab.

Therese. Um Himmels willen und ich sitze noch immer da mit meinen fünf süßen, lieben Kleinen zu Hause. (Sie umarmt die Gräfin und eilt ab.)

3. Szene

Der Graf und die Gräfin Franzl.

Graf. Adieu, Franzl!

Gräfin Franzl. Ja, wo willst denn nun auch du hin?

Graf. Auf den Opernball.

Gräfin Franzl. O, nimm mich mit!

Graf (für sich). Na, das ging mir ab. (Zärtlich.) Kind, da würdest du dich langweilen.

Gräfin Franzl. So bleibe bei mir, bitte!

Graf. Kind, da würdest du mich langweilen.

Gräfin Franzl. O ich weiß, du denkst —

Graf (beteuernd). Aber keine Spur!

Gräfin Franzl. Ah, du scheinst also zu wissen, was ich denke! Lucien, wenn du...!

Graf. Setz dir so was nicht in den Kopf.

Gräfin Franzl. Wenn du dir eine aushältst, so zwick ich mir einen auf!

Graf. Redensart.

Gräfin Franzl. Auge um Auge, Zahn um Zahn!

Graf. Pah, ich werde weder mein Bino el, noch mein Gebiß mehr frei auf dem Nachtkästchen liegen lassen. (Er fährt ab.)

Gräfin Franzl (drückt auf den Knopf der elektrischen Klingel — zur eintretenden Kammerzofe). Meinen Hut — meinen Schleier — meinen Mantel! Jetzt setzt's was!

Läßt sich, während der Vorhang fällt, in die Kleider helfen.

Zweiter Akt

1. Szene

Der Graf, die Gräfin Franzl, die Freunde Grandredon, Henry de Symandl, mit Ausnahme Carillacs, der wegen Magenschmerzen hat absagen lassen.

Gräfin Franzl. Sie wünschen die Beweise, daß ich gestern abend Ihnen nachfuhr? Bitte, hier ist die

Wagennummer samt dem neueingeführten Zonentarif, hier ist die Garderobenummer, auf welche Sie die Güte zu haben belieben, Muff und Fächer, welche ich vergessen habe, abholen zu lassen, und hier endlich haben Sie die Rechnung für im Maison d'or, Chambre séparée Nr. 7 servierte Getränke und Speisen, es sind ganz die nämlichen, die in Nr. 8 nebenan, wo Sie mit Rosalie Michon saßen, aufgetragen wurden.

Grandredon. Deine Frau vertritt ihre Selbstanklage wie ein Advokat.

Graf. Ich werde meine Verteidigung einem Notar anvertrauen. (Er tritt an das Telephon und beruft einen solchen.) Und jetzt, meine Freunde, entfernt euch! Grandredon, löse in der Garderobe meinen vergessenen Vater aus und Sie, Henry, bitten Sie den Muff und den Fächer meiner Frau hierher!

Henry. Der Arme! Er weiß nicht mehr, was er redet.

Grandredon. Er bereitet sich schon auf seine große stumme Szene vor!

Beide stürzen ab.

2. Szene

Der Graf, Gräfin Franzl.

Graf (düster). Wahr? Kein Pflanz?

Gräfin Franzl (trotzig). Ich sagte es Ihnen doch, daß ich mir einen aufzwicken würde!

Graf. Ha, Elende!

Gräfin Franzl. Töte mich! Das käme mir gerade gelegen.

Graf. Nein, wenn Ihnen ein Gefallen damit

geschähe, dann just nicht. Übrigens warten wir den dritten Akt ab.

Gräfin Franzl. Ich will dabei nicht stören. (Geht ab.)

3. Szene

in welcher der allein auf der Bühne befindliche Graf nichts redet, aber desto mehr deutet. Erst versucht er sich eine Zigarette anzubrennen, wirft sie aber nach ein paar Zügen wieder weg, bekanntlich ein schlimmes Zeichen, wenn einem das Rauchen nimmer schmeckt. Dann rennt er im Zimmer auf und nieder, nimmt verschiedene Zier- und Nutzgeräte in die Hand, Photographienrahmen, Bronzebüsten, Kleiderbürsten und Schürhaken, wahrscheinlich, um sie kurz und klein zu schlagen; nachdem er sie aber eine Weile vermutlich auf Wert und Haltbarkeit geprüft, den ersteren zu hoch und letztere zu stark befunden, legt er die Gegenstände sachte wieder weg und nach einem aussichtslosen Versuche, an den Wänden hinaufzulaufen, stürzt er ab; kehrt aber sogleich wieder, drückt auf den elektrischen Klingelknopf und setzt sich an den Tisch, sein Kopf scheint ihm etwas schwer geworden zu sein und in geweihevoller Empfindung legt er ihn auf die Platte.

Kammerjungfer. Herr Graf haben gelitten?

Graf. O, ich leide noch! Warum aber litt die Dienerschaft, daß die Gräfin das Haus verließ?

Kammerjungfer. Wir konnten doch nicht denken, daß die Gnädige auf Übles ausgeht!

4. Szene

Die Vorigen und die anderen.

Therese (hereinstürzend). Keine Idee! Ich weiß zwar nicht, um was es sich handelt, aber für die „Franzi“ steh ich ein!

Graf. Dann setzen Sie sich lieber vorläufig.

Henry (stürzt ebenfalls herein, mit einer Schachtel unterm Arm). Da ist der Muff und der Fächer.

Grandredon (gleichfalls, aber etwas langsamer hereinstürzend, da er einen alten gebrechlichen Greis am Arme führt). Da bring ich deinen Herrn Papa.

Marquis de Riverolles (etwas übertragener Edelmann). Lucien, mein Sohn, was ist denn eigentlich los?

Graf. Der Teufel! Meine Frau hat gestern die Ehe gebrochen.

Marquis. Ja, woher weißt du denn das schon heute?

Graf. Sie hat mir's selbst gesagt.

Therese. Du lieber Gott, da habe ich mich ja gerade noch rechtzeitig den Armen meiner fünf süßen Kleinen entrissen, um hier Unheil zu verhüten. Aber Lucien, Sie sollten denn doch die Frauen genügend kennen, um zu wissen, daß man uns nicht alles glauben darf, was wir sagen?!

Marquis (mit Emphase). Der Ehebruch ist der Selbstmord der Frau! Wer einen solchen begeht, der sagt es nicht, und wer es sagt, der hat keinen begangen. (Sehr gemütlich zu Therese.) Mein Sohn ist ein Esel!

Therese. Sie, als der Zunächststehende, müssen das am besten wissen!

Marquis. Spielen wir eine Partie Pikett, Frau Therese!

Während sie sich an den Spieltisch setzen, fällt der Vorhang.

Dritter Akt

Während der Vorhang aufgeht, stehen der Marquis de Riverolles und Therese vom Spieltische wieder auf.

1. Szene

Marquis de Riverolles, Therese, der Graf, Grandredon, Henry.

Graf. Dürfte ich wohl jetzt, nachdem du die Karten aus der Hand gelegt hast, verehrter Papa, um deinen geschätzten Rat bitten?

Marquis. Ich an deiner Stelle würde zwanzigtausend Franks in die Hand nehmen und Spitzen für das Taufkleid des zweiten Kindes kaufen.

Grandredon. Sapristi, das ist eine gewagte Kapitalsanlage.

Marquis. Ich bin der Überzeugung, daß es nicht so ist, wie es nicht sein soll, aber daß das nicht dein Verdienst ist! Wenn ein Edelmann einem Mädchen aus honetter Familie Treue schwört, so hält er diesen Schwur! Wir alten Edelleute waren darin ganz anders, wie ihr von heutzutage; wir ließen uns Zeit, einen Bund fürs Leben zu schließen, bis nicht mehr so viel Leben in uns war, ihn leichtsinnig zu brechen. So waren wir!

Graf. Ich klage auf Scheidung! (Stürmt hinaus.)

Marquis, Therese, Grandredon (folgen nach).

2. Szene

Annette, tritt von der Seite auf und hält Henry de Symandl am Arme zurück.

Annette. Herr Henry, wenn Sie ein junges Mädchen wären, würden Sie mir, Sie zu heiraten, raten?

Henry (verblüfft). Wenn ich ein junges Mädchen wäre? Mit meinen grauen Haaren und zweiundvierzig Jahren? Nun, hören Sie, wenn ich ein junges Mädchen wäre und all das von mir wüßte, was ich weiß, so würde ich Ihnen nicht raten, mich zu heiraten. (Er verbeugt sich und geht.)

Annette. Er ist reizend! Der wird geheiratet und dann muß er mir all das erzählen, was er weiß, und wenn man ihn mir nicht geben will, so heirate ich einen Siebzigjährigen, der wird noch mehr zu erzählen wissen. (Läuft ab.)

3. Szene

Gräfin Franzl und Therese.

Therese. Woher kamst du?

Gräfin Franzl (weinend). Von meinem süßen, kleinen Jungen. O, es denken zu müssen, daß aus ihm auch so ein großer, meineidiger Bengel werden würde, wie sein Vater!

Therese. Ich frug nicht, woher du jetzt, sondern woher du gestern kamst! Sage mir so ganz unter uns, was war denn da eigentlich?

Gräfin Franzl. O, du hast Horcher bestellt!?

Therese. Nein, das geschieht später.

Gräfin Franzl. Nun, dann lassen wir auch das Aushorchen für später. Vorläufig schwöre ich dir, so wahr ich als ein ehrliches Weib zu sterben hoffe, ich bin eine verworfene Kreatur! (Wendet sich zum Abgehen.)

4. Szene

Der Graf, Grandredon, Henry treten auf, Kammerjungfer kommt von der Seite.

Kammerjungfer. Es ist ein Herr vom Herrn Notar da, der den gnädigen Herrn sucht.

Pinguet (eintretend). In Ermanglung meines Chefs....

Gräfin Franzl (schreit auf, stürzt vor zu ihrem Gatten). Wirst du mir jetzt Glauben schenken? Der dort ist der Aufgezwickte! (Stürzt ab.)

Graf (streift die Hemdärmeln hinauf). Kommen S' bissel her, Sie Herr, Sie!

Grandredon (streift ihm die Hemdärmeln wieder herunter). Bitte, nur näher zu treten, Sie Schlankl, Sie kommen gerade zurecht, Gegenstand einer Wette zu werden. Waren wir nicht gestern mit einer Dame — Maison d'or — Chambre Nummer siebene? Han?

Pinguet. Was geht denn das Sie an?

Grandredon (drückt dem Grafen die Hand). Gratuliere, du hast es wenigstens mit einem diskreten jungen Manne zu tun. (Zu Pinguet.) War wohl eine ebenso hübsche als noble Dame, diese Dame, was?

Pinguet. Hübsch? Weiß ich nicht, sie legte die Larve nicht ab; aber nobel schon; sie hat für uns beide bezahlt.

Grandredon. Und dann?

Pinguet. Was, dann? Weiter nix!

Grandredon. Brav, das heiß ich Verschwiegenheit!

Pinguet. Ei, frozzeln Sie einen andern! (Geht beleidigt ab.)

Grandredon. Sieh, Lucien, auf Diskretion wenig-

stens kannst du rechnen, und wenn auch, — je nun, so dann — denke, die Scheidung und der Skandal! Behalte lieber unbesehen, was du hast, du weißt ja, was bei dem vielen Tauschen, näherbesehen, herauskommt. (Plötzlich sehr elegisch.) Oft, wenn ich so vom Nachtcafé nach Hause geschwiemelt bin, sagte ich mir: Das ist so traurig; diese schwankende Existenz zwischen den Daseinsformen eines „Strizzi" und einer „Wurzen" zu führen! Das ist traurig — sehr traurig! (Unter der Türe links.) Du kommst doch auch gleich nach — lauschen?

Therese. Ja, geht, geht, ich höre Franzi kommen, laßt mich den Zungenkampf mit ihr ausfechten! Weib gegen Weib!

Die Herren verbergen sich im Kabinette.

Letzte Szene

Gräfin Franzl.

Therese. Gut, daß du kommst, Franzl, ich bin außer mir, denk dir, ich red mit dem Menschen, deinem Liebhaber....

Gräfin Franzl. Meinem Liebhaber?! Ja so! Was sagte er denn?

Therese. Alles!!!

Gräfin Franzl. Ha, der Elende, er lügt!

Graf (stürzt auf die Szene und der Gräfin zu Füßen). Das war der Aufschrei der Unschuld!

Die anderen stürzen ebenfalls herbei, und so viel man sieht, sprechen sie, aber bei dem Lärmen der enthusiastisch sich früher Entfernenden hört man auch den Schluß des Stückes nicht.

Pagenstreiche

(„Wiener Luft“, 1888, Nr. 18)

Verehrliche Redaktion!

Ich will heute eigentlich über nichts anderes schreiben als über einen Mangel, der sich so merkbar macht, daß er gar nicht hinwegzuleugnen ist; nämlich, über den Mangel an Erfindungsgabe, unter welchem sowohl dramatische Autoren als auch Komponisten leiden.

Das Theater an der Wien hat vergangenen Samstag eine Operette gebracht, deren Text aus einer Bearbeitung der Kotzebueschen „Pagenstreiche“ und deren Partitur aus einer Bearbeitung von Straußscher, Millöckerscher, Suppéscher u. s. w. Musik bestand, und bezüglich der Josefstadt, wo wir in der gleichen Woche nach verschiedenen Possen „nach Mannstädt“ zur Abwechslung eine „nach Treptow“ zu sehen bekamen, sei nur die Bemerkung gestattet, daß die Mannstädtschen Possen ebenso gut — oder nicht gut — von Treptow, wie die Treptowschen ebenso wohl — oder übel — von Mannstädt sein könnten.

Diesen „Nach ...“-Produkten nach dürfte es in neuester Zeit nur einen Krebsschaden geben, die Menschheit nur eine Kehrseite ihres Nachtlebens der satirischen Geißel zukehren, nur eine Domäne des Lasters existieren, nämlich die Erbschleicherei!

Und immer und immer wieder spielen sich nicht nur die nämlichen Vorgänge ab, sondern auch die

nämlichen „Charakterfiguren" treten auf, z. B. als eine von Durchdringung neuzeitiger Errungenschaft durchtränkte Figur tritt jetzt schon zu wiederholten Malen der Gas- und Wasserinstallateur auf, der die durch verliebter Mädchen List gestörten Leitungen zu reparieren hat.

Das ist Ware, die nach neuökonomischer Anschauung als billig und schlecht zu bezeichnen ist, und die einheimische Konkurrenz? Ihr Name ist Bearbeitung.

Die Darstellung in beiden Theatern war eine lobenswerte, wie lange aber noch werden unsere Kräfte bei Kräften bleiben, wenn ihnen nichts geboten wird, woran sie wirklich ihre Kraft zu erproben hätten?

Das frägt sich und Sie dero ergebenster

Hoffänger Huber

*

Abbé Constantin

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 20)

Verehrliche Redaktion!

Ich bin nicht abergläubisch, aber es war am vergangenen Freitag, daß das Burgtheater, mehr dem eigenen Triebe als der Not gehorchend, es für nötig erachtete „Abbé Constantin" (sprich Abäh Kohnstahntain) aufzuführen. Das Stück ist von L. Halévy, H. Cremieux und P. Decourcelle, welche gegen unsere selige, gute, alte deutsche Birch-Pfeiffer sich als drei wahre französische Eismänner präsentierten.

Das Schauspiel dreht sich um den Anteil, den der aus gleicher Charaktermischung von Würde und Langeweile bestehende Pfarrer von Longueval, Abbé Constantin, an dem Schicksale seines, mit Hilfe seiner Haushälterin Pauline (sprich Polin), verzogenen Pflegesohnes, dessen Taufpate er ist, nimmt.

Bitte, daß nur ja niemand spöttisch den Mund verzieht, Herr Halévy ist längst kein Offenbacchante mehr, er ist Mitglied der französischen Akademie geworden und als solches, wie es derartigen Würdenträgern ziemt, ganz dem Zeitgeiste sich anpassend, sollte letzterer sich auch etwas „zeitgeistlich" anlassen.

Abbé Constantin also beschäftigt vor allem das Los seines Täuflings Jean Raynaud und in zweiter Linie das seiner Pfarre. Für letztere ist er in großer Sorge. Die frühere wohltätige Gutsbesitzerin ist nach ungezählten guten Werken, aber ohne die für die Dorfkirche bestimmte und bereits fertige Orgel beigestellt zu haben, eines schnellen Todes verblichen. Statt der braven Gutsnachbarn, welche, den wackern Priester der Sorge zu entledigen, das Gut teilweise, mit nettem Gewinne, an sich bringen wollen, ersteht es im ganzen eine ungeheuer reiche Amerikanerin.

Zuerst herrscht Furcht, daß diese neue Gutsbesitzerin nebst begleitender Schwester — Ketzer seien, die Damen kommen aber selbst den Herrn Pfarrer aufsuchen und bekennen sich als Katholikinnen. Man kann sich denken, welche Genugtuung

dies dem guten Pfarrer gewährt und welchen regen Anteil an dieser Freude unser Premierenpublikum nimmt.

Die Liebenswürdigkeit der beiden Amerikanerinnen geht so weit, daß sie nicht nur je tausend Francs für die Armen von Longueval schenken — sie müssen das für ein wahres Bettelnest halten! — sondern in ihrer Großmut sogar den Entschluß fassen, dem Pfarrer sein Nachtmahl wegessen zu helfen. Der Zuschauer genießt das ganze Menu, Kartoffelsuppe mit Schnittlauch, Schöpsenfleisch mit Salat und Äpfelschalotten mit durch. Zum Schlusse sagt das Fräulein Amerikanerin ganz für sich, aber dem Publikum hörbar, daß es sich in den hübschen Artillerieleutnant verlieben werde.

Dieser erste Akt ist ein Meisterstück in Führung der Szenen und des Dialoges, er spielt nämlich vom Morgen bis zum Abend und man glaubt wirklich, so lange Weile zugebracht zu haben.

Da dieser Aktus mit dem Nachtessen und der oben erwähnten Phrase der jungen Amerikanerin schließt, so sagt sich jeder gebildete Zuschauer: das war etwas für den Magen, jetzt kommt etwas für das Herz.

Gebildete Zuschauer täuschen sich nie, richtig entbrennen die junge Amerikanerin und der junge Franzose zueinander in Liebe, der Franzose ist jedoch ein edler Bühnencharakter vom reinsten Wasser, er weiß, daß er dieses trüben würde, wenn er nicht fände, daß zwanzig Millionen — so viel besitzt seine Angebetete — ein Ehehindernis wäre;

er entflieht also seiner Liebe und seiner Liebsten, nachdem er vorher mit einem früheren Freunde, der ganz im Gegensatze zu ihm zwanzig Millionen als einzigen Ehegrund betrachtet, ein Duell hatte. Die Liebste läuft in Sturm und Wetter hinaus auf die Straße, die Truppe und ihn abziehen zu sehen, wird aber von der lauschenden Schwester nicht daran verhindert, denn die Amerikanerinnen sind von einer beneidenswerten Wetterfestigkeit. Sie kehrt zurück, vom Abbé Constantin begleitet, dem der Sturm den Regenschirm umgekehrt hatte; er war beneidenswert, dieser Schirm, denn der heitere Effekt, den seine Verkehrtheit machte, stellte allen, den die Künstler zu erringen in die Lage kamen, weitaus in Schatten.

Im dritten Akte weiß man sofort, da die bewußte, nunmehr von der Frau Amerikanerin angekaufte Orgel in die Kirche geschafft werden soll, daß es da etwas fürs Ohr geben werde, und richtig, nachdem sich der Pfarrer und sein Taufkind zusammengefunden haben und der junge Krieger, der den Ozean zwischen sich und die zwanzig Millionen legen will, mit dem alten Priester ein Erkleckliches geweint hat und nachdem die junge Amerikanerin herbeigestürzt kam und erklärte, dem Kriegergatten selbst die Kommißwäsche ausbessern zu wollen, zu welchem Vorhaben die alte Amerikanerin ihren Segen gibt, da ertönt hinter der Szene die Orgel, Abbé Constantin heult vor Freude laut auf und das Publikum entfernt sich, durch die Erfahrung bereichert, daß es doch eigentlich sehr kostspielig

ist, so einen anscheinend genügsamen französischen Abbé vollkommen zufrieden zu stellen, der alles Glück noch durch eine eigene Orgel akkompagniert haben will.

Das Spiel war über alles Lob erhaben, nur gegen Frau Gabillon hatte sich die Direktion einen Mißbrauch der Amtsgewalt erlaubt, eine Rolle, wie die des Stückes, eine komische Alte aus der Posse, durfte sie der feinpointierenden Künstlerin gar nicht zuteilen.

Wozu z. B. sich auch niemals verstanden haben würde Ihr ergebener

Hofsänger Huber

*

Der Pfarrer von Kirchfeld

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 22)

Geehrter Herr Redakteur!

Nie auch nur geahnt hätte ich es, daß es mir vergönnt sein sollte, in ein- und derselben Saison über die Aufführung Ihres jüngsten und Ihres ältesten Stückes zu berichterstatten.

In nicht eingeweihten Kreisen, in welchen bekanntlich der Legendenbildung keine Hindernisse in den Weg gelegt werden, erzählt man sich über die Aufführung des „Pfarrers von Kirchfeld" im Fürst-Theater im k. k. Prater folgendes:

Der rührige Direktor des kleinen Kunsttempels im Grünen faßte eines Tages einen großen Entschluß.

„Wo ist der Frack?“ rief er, fuhr zu Ihnen und hielt um die Hand des „Pfarrers von Kirchfeld“ für seine Bühne an und Sie, schätzenswerter Herr Redakteur, obwohl manche Ihrer Freunde die Furcht hegten, daß eine solche Verbindung eine Mißheirat sein könnte, gaben Ihren Segen dazu und haben es nicht zu bereuen.

Vergangenen Samstag wurde nach mehrmaligem Verkünden (in den Zeitungen) die Verbindung gefeiert. Es war ein von Tränen der Rührung glänzendes Fest und es überraschten die Beteiligten (die Schauspieler) sowie die Teilnehmer (die Stammgäste des Fürst-Theaters) sowohl sich untereinander als auch alle jene Theaterbesucher, die sich vielleicht nur sehr wenig, oder das nicht einmal, versprochen hatten. Die Schauspieler gingen mit solchem künstlerischen Ernste und Eifer und dabei mit so dankenswerter Einfachheit und Schlichtheit ins Zeug, daß sich bald zwischen ihnen, die sonst nur Possenfiguren darzustellen hatten, und ihrem Publikum, das von seinen Lieblingen nur Schwänke vorgeführt zu sehen gewohnt war, jenes intime Verständnis entwickelte, das eben den Freund der Kunst erfreut und an der Zukunft des volkstümlichen Theaters nicht verzweifeln läßt.

Die Herren Tragau (Pfarrer Hell) und Weißmüller (Wurzelsepp) sowie Fräulein Mayer (Anna Birkmeier) wirkten packend für ihr Auditorium und zwangen jedem Kunstfreunde (wenn er nur die bewußten höchsten Maßstäbe zu Hause ließ) volle Achtung ab. Die anderen Mitwirkenden,

die Herren K r ä u s e r, G o t t s l e b e n, F i a l a voran, spielten in anerkennenswerter Weise, paßten sich alle in das Ganze ein und verhalfen dem Stücke zu einer Einheitlichkeit der Darstellung, ohne die kein Erfolg zu denken ist.

Was zu bestreiten, Sie keinen Anlaß zu nehmen bittet Ihr ergebener

H o f s ä n g e r H u b e r

*

T h e a t e r p l a u d e r e i

vom Hofsänger H u b e r

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 23)

Wieder ist — wie alljährlich — die Zeit herangenaht, wo der Verein, der sich die Hebung des Fremdenverkehrs zur Aufgabe macht, leichte Arbeit hat und mit wenig Mühe sämtliche Zugereiste in zwei Stellwägen heben und nach Gablitz führen kann, damit sie doch nicht allein in Wien bleiben! Die drei Vorstadtbühnen zeigen täglich „Geschlossen" an; es ist dieses Nichtbühnenspiel insoferne gewinnbringend, als man dabei nichts verlieren kann. Bald wird für die wenigen Auswärtigen, die etwa nach Wien kommen müssen, und die wenigen Einwärtigen, die nicht fort können, nur mehr der e i n e Kunsttempel, das Fürst-Theater im k. k. Prater, offen stehen und bei Betrachtung des Zuschauerraumes dieser Bühne tritt es einem wieder einmal klar vor die Augen, wie weise doch die Natur alles eingerichtet hat, denn er ist sehr klein, dieser Raum.

Übrigens muß es als rühmenswert anerkannt werden, daß Direktor Mestrozi durch raschen Wechsel der Novitäten und Abwechslung in denselben, durch Vorführung guter alter Volksstücke und geschickte Verwendung der vorhandenen Kräfte seine Erfolge sucht.

Vergangenen Samstag brachte das Fürst-Theater Karl Elmars erheiternde Posse „Der Teufel im Kloster" mit bestem Erfolge und tüchtigem Zusammenspiele zur Darstellung; die Leistungen des Fräuleins Mayer, der Herren Brandstätter, Gottsleben und Kräuser verdienen besonderen Hinweis.

Karl Elmar hat als dramatischer Volksschriftsteller Verdienstliches geleistet und es ist ehrenhaft für die Direktion, seinen Namen in Erinnerung zu bringen und zu erhalten und einen Autor nicht gar ganz als begraben gelten zu lassen, bevor er noch das Zeitliche gesegnet hat; was er ja dermaleinst, immer noch früh genug, falls er über die zu einer solchen Aktion erforderliche Gutmütigkeit verfügt, besorgen kann.

Die Wiener Filiale der Berliner Possenfabrikanten, das Josefstädter Theater, hat schon am 15. Mai die Pforten geschlossen. Der fleißige Leser meiner Theaterbriefe weiß, daß ich anfänglich eine gewisse patriotische Verstimmung wegen Zurücksetzung der heimischen Produktion gegen Direktor Blasel an den Tag legte, welche indessen niemals vor dem Komiker Blasel standhalten wollte, denn dessen drolliges Spiel half, wenn so ein auswärtiges

Stück nicht gar zu dumm war, über alles hinweg; allerdings waren die Fälle, wo diese Selbsthilfe versagte, nicht ausgeschlossen. Da mich die Vorführung einiger heimischer Produkte keineswegs über die Unausschließlichkeit des ähnlichen Falles beruhigte, so tat dies der Gedanke, daß durch Mehraufführungen der ausländischen Stücke die Zahl der Durch- und Abfälle naturgemäß sich höher stellen müsse als bei den Seltenaufführungen inländischer, daher auf dem Wege der Wahrscheinlichkeitsrechnung die Ehre der vaterländischen Kunst gerettet erscheint!

Das Theater an der Wien schloß mit 30. Mai und einer in dieser Saison gemachten Erfahrung, die eigentlich so einfach ist, daß man sich wundert, daß sie nicht früher gemacht wurde. „Die Hochzeit des Reservisten", ein Stück g a n z o h n e A u s s t a t t u n g, erzielte einen sehr erheblichen Kassenerfolg! Die Arbeit selbst ist eigentlich, nach neuer Schreibe-, aber alter Begriffsweise, „mehr minder gut", aber eben die Simplizität der Posse gefiel und schließlich war ein Couplet ausschlaggebend.

„Das is halt weanerisch", — ich will damit nicht den Refrain zitiert, sondern nur angedeutet haben, daß ein Couplet den Erfolg eines Stückes macht, das sei auch „weanerisch".

Nun verlautet, daß die Direktion an der Hand dieser gemachten Erfahrung darauf ausgehen will, ihre Erfolge nicht mehr ausschließlich auf dem Gebiete der mit unterlegtem Text versehenen und in Musik gesetzten Kostümkunde zu suchen.

Am Carl-Theater machte ebenfalls am vorletzten Mai Direktor Franz Steiner sogar mit „Drei Hüte“ seine Abschiedsreferenz; er hat auch allen Grund, sich besonders artig zu bezeigen, denn er ladet schon am 15. August das Publikum wieder in sein Theater zu Planquettes neuer Operette „Der Freibeuter“. Planquettes Name hat einen guten Klang, noch von den „Glocken von Corneville“ her, mögen ihm deren Stränge nicht gerissen sein, denn dann würden für Herrn Direktor Steiner so ziemlich alle reißen, da er nicht nur mit seinem Herzen an der Operette hängt, sondern auch kontraktlich an selbe gebunden ist.

Er muß die Operette kultivieren, denn die Carlschen Erben wollen außer dem Pacht für das Haus auch noch viel „Musi“ in demselben, und sollte selbe auch zum Trauermarsch für den Pächter werden. Was aber denn dann, wenn einmal zur Bezahlung des Pachtschillings keine anderen als die in den Partituren enthaltenen Noten vorhanden sein sollten?

*

Die sieben Todsünden der Wiener

(„Wiener Luft“, 1888, Nr. 25)

Verehrliche Redaktion!

Das Fürst-Theater im k. k. Prater führt seit vergangenen Samstag Karl Gründorfs und Paul Mestrozis „Die sieben Todsünden der Wiener“ auf; es muß gleich bemerkt werden, daß

zu lasterhaft angelegte Naturen, die etwa außer den internationalen sieben Todsünden noch weitere sieben speziell wienerische kennen zu lernen erwarten, so daß die Summe dieser Sündengattung die Zahl der Nothelfer erreichte, sich enttäuscht finden würden. Das Stück zeigt vielmehr, sozusagen, nur die Umgangsweise der Wiener mit den sieben Todsünden, und wenn auch nicht behauptet werden kann, daß dabei überall die Tugend siegt, so siegt doch die Gemütlichkeit.

Das Stück nennt sich eine Ausstattungsposse und es ist damit angedeutet, daß es einerseits sich sehen lassen und anderseits dem Ernste aus dem Wege gehen will. Die Ausstattung ist recht lobenswert; das letzte Bild bringt uns gar die Wirtschaft „Zur Güldenen Waldschnepfe" in Dornbach vors Auge und die Produktion eines echten Kunstpfeifers zu Gehör; es ist dies die einzige Künstlergattung, von der es bekannt geworden, daß sie es so ernst mit ihrer Kunst nimmt, um auf den Beifall des Publikums erst recht zu pfeifen — da capo nämlich.

Die Darstellung war eine gerundete und die Herren Gottsleben und Kräuser, die Träger gutgezeichneter Possenfiguren, leisteten ihr bestes. Die Aufnahme der Novität war eine sehr freundliche und der Besuch ließ bisher nichts zu wünschen übrig, und so hat es denn den Anschein, als ob es den „Sieben Todsünden der Wiener" beschieden wäre, das Fürst-Theater für eine hübsche Anzahl von Vorstellungen zu füllen, auf daß der rührige

Theaterdirektor nicht in diesen seinen Sünden allein bleibe, was leicht sein Tod sein könnte.

Welchen weder ihm noch irgend jemandem zu wünschen das Herz hätte

Ihr ergebener

Hoffänger Huber

*

Theaterplauderei

vom Hoffänger Huber

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 29)

Es wird allgemein behauptet, daß Müßiggang aller Laster Anfang sei; mir fehlt zwar alle diesbezügliche Erfahrung, indessen, da ich mich in einem Alter befinde, wo es sich kaum mehr auszahlt, mit etwas Ernstem, wie es ja auch das Laster sein soll, einen Anfang zu machen, so möchte ich mich nicht gerne in solch eine Anfängerschaft durch den Müßiggang hineingedrängt sehen und es dünkt mich das beste Mittel, dem letzteren auszubeugen, indem ich in der schrecklichen, der theaterlosen Zeit meine im freiwilligen, einjährigen Rezensentendienste erworbenen Erfahrungen einem verehrten Leserkreise zur Mitteilung bringe.

Ich habe mir für diesmal vorgenommen, eine höchst merkwürdige, fast in das Gebiet der Nachtseite der Natur einschlägige Erscheinung zu besprechen.

Es spielen da in die Schauspielkunst ganz unleugbar spiritistische Momente hinein. Ich weiß

nicht, ob der verehrte Leser je darauf geachtet hat, aber ich werde seine Aufmerksamkeit sofort durch die Bekanntgabe der genauen Ergebnisse meiner scharfen Beobachtungsgabe auf diese Erscheinung lenken und er wird sich, wenn er anders ein fleißiger Theaterbesucher ist, gewiß entsinnen, selbst schon wiederholt Zeuge derselben gewesen zu sein.

Offenbar liegt ihr eine konvulsionärrische, wenn nicht gar epileptische Veranlagung des damit befallenen Individuums zugrunde; was schon durch den Umstand erhärtet erscheint, daß nie ein Heldenvater, Held, erster, zweiter oder dritter Liebhaber, keine Heroine, Naive oder Sentimentale, sondern nur der Komiker oder die Soubrette dazu disponiert.

Der Vorgang ist gewöhnlich dieser: Der Mann, der vielleicht den halben Abend hindurch die Zuschauer zu erheitern wußte, bleibt plötzlich allein auf der Bühne zurück, niemand weiß einen stichhältigen Grund dafür, denn weder in der fortschreitenden noch in der schleichenden Handlung ist ein Anlaß dazu vorfindlich, welcher seine alleinige Anwesenheit auf der Bühne erforderlich machte oder auch nur entschuldigte; kaum haben ihn seine Partner verlassen, so stammelt er noch einige Worte im Charakter der darzustellenden Figur, dann hat's ihn aber auch schon und reißt ihn bis an die Rampe; er beginnt unzusammenhängendes Zeug zu reden, schneidet dazu ganz unpassende Gesichter, verfällt in eine ganz grundlose Heiterkeit, spricht in fremden Zungen, nämlich einheimischen Ohren ganz un-

verständlich, kurz er gerät, wie es die Spiritisten nennen, in Trance, oder bühnengerecht gesprochen, er fällt aus der Rolle und entpuppt sich schließlich als ein kräftiges Singmedium.

Es gab bekanntlich schon seit langem Sprech- und Schreibmedien, welche im Namen und auf Rechnung der größten Geister aller Zeiten so horrend dummes Zeug schwatzten und schrieben, daß entweder die besagten Geister oder die befragten Mediümer in Mißkredit kommen mußten, was denn auch mit letzteren der Fall war, da man den Geistern doch nichts in die Schuhe schieben konnte, wohl aber den Medien, welche dieselben gerne bei ihren Produktionen ausziehen, und wenn sie „gestört" werden, sich auf leisen Socken davon machen.

Harmloser ist das, als Dritter im Bunde sich hinzustehlende Singmedium, der Komiker; sobald er in singendes Trance gerät, ist es ihm ganz gleichgültig, was für einen Charakter er an demselben Abende darzustellen hat, er singt als Schildknappe im Kostüme des 14. Jahrhunderts über die moderne Tournüre der Frauenzimmer und die Überfüllung der Tramway und als heutzutagiger schlichter Holzhauer über die verwickeltsten politischen und sozialen Probleme; während dieser somnambülen Gesangsleistung zeigt er eine ungemeine körperliche Unruhe, so daß er unterm Vortrag vor den Lampen auf und nieder und nach jeder Strophe in den Hintergrund läuft und erst, wenn das Publikum recht klatscht und lärmt, was seinen Zustand verlängert, kehrt er wieder an die Rampe

zurück und trancespiritiert weiter, bis er endlich „erschöpft" abwankt.

Oft schon wenige Minuten hernach, wenn er wieder ins Spiel gezogen wird, findet er sich, als ob gar nichts vorgefallen wäre, für den Rest des Abends in seiner Rolle ganz zurecht und man bedauert es lebhaft, daß er einem solchen Anfalle erlegen und daß das Publikum dem wehrlosen Menschen gegenüber sich so unedel benahm, durch fortwährendes Applaudieren seinen peinlichen Zustand hinauszudehnen; die Humanität würde gebieten, den Mann zu schonen, und es ist nichts einfacher als das, und ich werde mir namens der Menschenliebe und im Interesse aller Beteiligten das Mittel zu verlautbaren erlauben: nach den ersten drei Strophen, — zu Anfang ist nämlich der Anfall am heftigsten und für die bezeichnete Dauer gar nicht zu hemmen — lasse man lautlos den Komiker abgehen, und er und es kommt nicht wieder!

*

Freibeuterisches

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 36)

Mit Anklängen an die „Glocken von Corneville" ist dem Direktor nicht gedient, der ein großes Geläute braucht.

*

Übersetzungen werden wohl oft frei, aber ohne Beute gemacht.

*

Die künstlerische Darstattung und szenische Ausstellung ergab viel technische Fertigkeit und fertige Technik.

*

Fräulein Augustin spielte nicht übel, aber sie legte in das wenige Kostüm eines Schiffsjungen zu viel Unaussprechliches hinein.

*

In Erscheinung, Spiel und Sang schoß eigentlich Gargousse den Vogel ab. Wäre Luther Sänger und Schauspieler gewesen, so wäre er auch nach Worms gekommen.

*

Herrn Matscheg schlug leider nichts ins — Knaack.

*

So lange auf ausverkaufte Häuser gerechnet werden muß, sind unsere Direktoren die verkauften!

*

Die Gigerln von Wien

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 37)

Zeugnis

Daß die im k. k. priv. Theater in der Josefstadt gegebene Posse:

„Die Gigerln von Wien"

bei tadelloser Aufführung, treu im Wiener Tone, fleißig in der Inszenierung und ehr-

lich sich von Unmöglichkeiten fernhaltend, der Lachlust bestens dient, daher wohl zu empfehlen sei, bekräftigt

Hoffänger Huber m. p.,
Kritiker aus Leidenschaft der Theaterbesucher.

*

Betrachtungen und Erachtungen
aus dem einjährigen freiwilligen Kritikerjahre des Hoffängers Huber.

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 38)

Der Bau des neuen Volkstheaters

Es ist höchste Zeit, daß das Volk wieder ein Theater besuchen kann, wo es nicht dem Volk begegnet, das sich gegenwärtig anmaßt, dem „Weaner sei Schan" anzugeben oder gar „dem Herz von an echten Weaner, von dem sich no was leana" laßt.

Der Maßstab.

Man schätzt die Kunstinstitute nach ihren Einnahmen und die Künstler nach der Höhe ihrer Gagen; gäbe es einen andern Maßstab, so würde man ihn — ohne Zweifel — gebrauchen.

Die Kritik.

Die Kritik ist die Finanzwache des Geschmackes, dessen Linie sie nur jene Autoren unbeanständet überschreiten läßt, die nichts im Körberl mitführen.

Eingebildete Künstler.

Es gibt Künstler, die es nur in ihrer eigenen Einbildung und andere, die es nur in der des Publikums sind; nur mit dem Unterschied, daß die ersteren davon nicht wissen und die anderen — auch nicht!

Wo Schatten, da Licht.

Es ist Eigennutz und Edelsinn zugleich, wenn ein Künstler die höchstmöglichste Gage verlangt, denn es macht nicht nur ihm, sondern auch dem Institute Reklame, daß er so viel verlangen und letzteres ihm so viel bezahlen kann.

Talent und Tugend.

Es herrscht jetzt allgemein Klage über den Mangel an weiblichen Talenten. Früher sagte man den „Kori-feeinnen" nach, daß sie nur die Kunst mit Ernst, mit der Liebe aber ihr Spiel trieben; vielleicht ist es jetzt umgekehrt, das wäre ungleich tugendhafter, aber schade!

*

Farinelli

besungen vom Hofsänger Huber

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 39)

Es ist wohl eine seltne Lust
Für einen Rezensenten,
Kann er aus aufgeknöpfter Brust
Aufrichtig Beifall spenden.

In solcher guter Stimmung war
Im Carlschen Theater
Bei „Farinelli“ ganz und gar
Ich als Berichterstatter.

Direktor Steinern ist's geglückt
Mit Kapellmeistern Zumpen,
Sie habn sich glänzend durchgedrückt,
Es ließ sich keiner lumpen!
Und auch das Spiel hat überrascht,
's ging alles glatt, nichts spießig,
Das Publikum hat selbst gepascht,
Die Claque war überflüssig.

Herr Brackl nahm der Hörer Schar
Mit seinem Part gefangen
Und als wie ein Waldvögleinpaar
Seebold und Tischler sangen,
Die Lacher, die entschädigten
Herr Friese und Herr Wittels,
Die ihrer Rolln entledigten
Sich ohne allen Krittels.

Ein jeder macht's zu Dank und Lohn;
Kurz, ohne Wortverschwendung,
Die Vorstellung sie war wohl von
Erfreulicher Vollendung!
Jedoch wie wahr der Schiller spricht
In seiner Tauchballade:
„Der Mensch versuch die Götter nicht“,
Es macht ihm immer Schade.

Allplötzlich mengt die Polizei
Sich ein zensurbehördlich,
Ein Ständchen in dem Stücke sei
Ganz unbekannt ihr wörtlich.
Dies Ständchen das war nämlich da
Nur in der Partiture,
„Cuca — cuca“ und „rarara“,
Das war der Text der Schnurre.

Weil unbekannt denn, wie besagt,
Der Text am höhern Orte,
So war das Ständchen untersagt,
Das Ständchen ohne Worte.
Gerüchte flogen hin und her,
Der Lärm, der war kein kleiner;
Das hätt man nicht gedacht, es wär
Der Steiner auch so einer!

So einer, welcher demzunächst
Durch Klügeln und durch Klugeln
'nen hochverräterischen Text
Versuchet einzuschmuggeln.
's dacht manch Gemüt, manch ehrliches:
„Bei so wortarmen Schwänken,
Da könnt viel Staatsgefährliches
Sich wohl ein Bös'wicht denken!“

Doch stellt sich's h'raus, daß nur vergaß,
Man's zur Zensur zu bringen,
Und weil nun nachträglich geschah's,
So darf man's wieder singen;

Und so die ganze Gschichte nahm
Ein End mit Wohlgefallen
Und die behördliche Reklam
Braucht Steiner nicht zu zahlen!

*

Der Schelm von Bergen

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 40)

Verehrliche Redaktion!

Am vergangenen Samstag wohnte ich im Theater an der Wien der ersten Aufführung der Operette „Der Schelm von Bergen" bei, es war wieder, wie immer an dieser Bühne, alles auf das packendste für Aug und Ohr zurechtgelegt und die Darsteller verdienten volles Lob, aber ich fühlte mich doch zu folgenden ununterdrückbaren Bemerkungen veranlaßt, die ich daher auch nicht dem Drucke entziehen will.

Was dem Publikum des „Farinelli" nicht recht sein kann, kann auch das Publikum des „Schelm von Bergen" nicht billig finden, nämlich das Überwiegen einer ernsten Handlung mit der Hofoper, sei es nun, würdigen oder unwürdigen Finalis, Solo- und Ensemblenummern. Erschütternd wirken sollende Szenen ziehen an uns vorüber und wir atmen ordentlich auf, wenn sie sich verzogen haben und im Hintergrunde die lustigen Raubritterfiguren aufziehen.

Wird denn die Frau Operette — Geborene von Offenbach — schon alt und als Alte, wenn man

so fragen darf, fromm? Welcher Librettist der jungen Operette, vorausgesetzt, daß das Libretto nach Julius' von der Traun gleichnamiger Novelle bearbeitet ist, hätte sich den alten hahnreilichen Fürsten und dessen junge, nach Kindersegen verlangende Gattin entgehen lassen? Die Herren Konrad Loewe und Karl Lindau haben aus diesen erlauchten Eheleuten ein herzogliches Geschwisterpaar gemacht und Alfred Oelschlegel die Musik dazu.

Daß eine Herzoginschwester soweit des Henkers ist, daß sie sich in den Sohn desselben verliebt und Freimanns Schwiegertochter wird, mag als poetische Lizenz hingehen, obwohl ich, falls ich eine Tochter hätte, dieselbe nicht gerne mit einem Standesgenossen der seligen Willenbacher oder Piperger vermählt sehen möchte, obwohl sie vom Haus aus nicht einmal eine „von“ wäre.

Der Herr Herzog ist als sehr prachtliebend dargestellt und führt fahrende Sänger mit sich, deren Zahl darauf schließen läßt, daß sie die Tramway als Vehikel benützen; so viele sind's! Es ist daher auch erklärlich, daß der Herzog ernstlich bestrebt ist, den Landfrieden herzustellen, auf daß seine Untertanen in Ruhe für die Musiktaxe des Landes aufkommen können, ohne anderweitigen Plünderungen ausgesetzt zu sein. Die Raubritter hingegen, welche den Landfrieden als eine Gewerbsstörung zu betrachten alle Ursache und kein Reichsgericht als Appellationssenat haben — gegen den Monarchen schon gar nicht — verschwören sich zur Aufhebung

und Dinghaftmachung des letzteren, aber eigentlich doch nur zu dem Zwecke, durch Entdeckt- und Inhaftiertwerden dem Freimannssohn zur Hand der Herzoginschwester zu verhelfen.

Die Raubritter sind, wie schon bemerkt, eine lustige Bande unter Anführung Balduins von Eulenstein (Aalenstein, was wie Wallenstein klingt, sagten mit rühmenswerter Konsequenz die Darsteller), welcher von Girardi gemimt wird; doch ist dieser Aalen- oder Wallen- oder Eulenstein eine an sich so arm dotierte Partie, daß man unwillkürlich zu der Frage angeregt wird, wie die Direktion wohl auf ihre Kosten kommen kann, wenn sie Girardi mit so großer Gage in so kleinen Rollen beschäftigt, wie in dermaliger, deren einziger Reiz in der eingelegten Soloszene „Der Raubritter als Coupletsänger" besteht.

Für jedn Theaterabend
Siebzg Gulden verausgabend
Für so ein rauhen Ritter,
Das is bitter!

Übrigens mich nicht in die Kassagebarung einer löblichen Theaterdirektion einlassen wollend, was ich mir auch nur als ein sehr mäßiges Vergnügen vorstellen könnte, konstatiere ich, daß das Wenige, was einem der übergroße Lärm der Claque von dem Werke zu hören erlaubte, den Besuch einer claquelosen Vorstellung zu verlohnen scheint.

Hoffänger Huber

*

Eröffnung des neuen Burgtheaters

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 42)

Verehrliche Redaktion!

Das neue Hofschauspielhaus ist von einer Pracht und Herrlichkeit, die selbst, wie Sie in den Tagesblättern gelesen haben dürften, den Geist des alten Hauses auf dem Michaelerplatz verblüffte.

Von einer rührenden Unbeholfenheit erscheint dieser Geist in der Gestalt eines kindisch gewordenen Alten im szenischen Prologe, der dem Esther-Fragmente und „Wallensteins Lager" vorherging.

Gleich als der Vorhang aufging, sah man nichts, dann aber kamen die Poesie und der alte Geist über eine Treppe heraufgestiegen, bemerken Sie die Feinheit der Dichtung, die beide von nirgendwo herabkommen ließ!

Der alte Geist ist vom Anblick des neuen Hauses ganz paff und sagt zur Poesie: „Nein, da geh i dir nit eini!"

„Aber," sagt die Poesie, „so sei doch gscheit, das is doch alles nur für dich so schön hergericht."

„Nein," sagt der alte Geist, „ich lauf auf und davon; dö Skulpturen und dö Malereien, dö Vergoldungen und 's sonstige Brimborium verderben meinen Leuten 's ganze Spiel."

„Aber i bitt dich," sagt die Poesie, „das schaun d' Weaner a vierzehn Täg, höchstens drei Wochen lang an, dann renkt sich höchstens mehr a Fremder 'n Hals danach aus; also besinn dich nit lang, wann i, d' Poesie, sag: ob'st hergehst!"

„Na, na," greint der Alte, „da h'nein bringen mi kane zehn Rösser!" und will wieder abfahren, da aber ruft die Poesie die komische und tragische Muse zu Hilf, die halten den Alten durch ein gemütlichen Plausch fest, bis hinter einer November-Nebel-dekoration ein Tableau gstellt is, und wie das sichtbar wird und der alte Geist, der Sonnenthal, sich von den Kollegen in den Kostümen von Rollen, die er oft selber hätt spielen mögen, umgeben sieht und sie alle die Volkshymne, mehr begeistert als harmonisch, anstimmen hört, da erklärt er, in Gottsnam, wenn es nit anders ging, selbst als Direktor im neuen Haus bleiben zu wollen!

Damit war der stimmungsvolle Prolog zu Ende und das Personal des alten Burgtheaters zeigte sich in der darauffolgenden Vorstellung im neuen Hause so zu Hause, daß die vorgeschützte Bescheidenheit des szenischen Prologes nur als dichterische Freiheit zu erkennen sich nicht entbrechen konnte Ihr sehr ergebener

Hofsänger Huber

*

Hundertjahrfeier des Josefstädter Theaters. — Die Jagd nach dem Glück

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 44)

Verehrliche Redaktion!

Am 24. Oktober d. J. gab Direktor Blasel einer tyrannischen Regung nach und führte zur Feier des hundertjährigen Bestandes des Josefstädter Theaters ein Quodlibet auf, das aus längst-

und halbvergangenen, an dieser Bühne aufgeführten Stücken zusammengewürfelt war und in welchem seine wackere, fleißige Truppe einen wahren Gladiatorenkampf gegen die Erinnerung an bessere Theaterzeiten und an überlegenere Kräfte zu führen hatte und, bei aller anerkennenswerten Mühe, doch nur erweisen konnte, daß unsere Theater nach hundertjährigem Bestande es in nichts höher gebracht haben als in den — Eintrittspreisen.

Den Abend eröffnete ein sogenanntes „historisches" Vorspiel, welches den vorhundertjährigen Gründer und ersten Direktor des Josefstädter Theaters vor dem Kaiser Josef II. ein Programm entwickeln läßt, wie das Volk durch das echte Volksstück zu erheitern, zu erheben, zu bilden, zu veredeln wäre; der gütige Vorspielmonarch gibt ihm sofort ein Privilegium darauf; da dieses Privilegium der Volksbildung und Veredlung u. s. w. u. s. w. weder seinerzeit vom Gründer noch von den zwischenzeitigen Direktoren, den heutigen miteingeschlossen, ausgeübt wurde, so scheint es schon damals auf dem Wege von der Hofburg nach der Josefstadt verlorengegangen zu sein, vielleicht hat es sich bei den Erdaushebungen am Baue des „Deutschen Volkstheaters" gefunden.

*

Vergangenen Samstag eröffnete das Carl-Theater „Die Jagd nach dem Glück".

Der Jäger ist der Pflegesohn eines Grafen, dessen Tochter er heiraten soll, aber einen unwiderstehlichen Drang empfindet, bevor er zum Ehe-

krüppel wird, andere Wege, auf welchen man auch zum Krüppel werden kann, aufzusuchen, oder wie er es nennt, nach Abenteuern und Ruhm zu streben, gemeinplätzlich gesprochen: sich auszutoben. Da der zukünftige Schwiegerpapa sowie die Braut damit einverstanden sind, so reist er ab und beginnt zu toben. Der Edle vergeudet vorerst in Paris sein Geld mit leichten Weibern und deren Zuhältern, und nachdem er das Restchen verspielt hat, geht er unter die Soldaten und wird Offizier in der Armee des Schwedenkönigs Karl XII.; nachdem er dort bei der heldenhaften Verteidigung einer Brücke auf Leben und Tod die Genugtuung hatte, bei ersterem zu verbleiben, aber unter einem den Verdruß erlebt, durch den Tod des Königs den Frieden sowie die Übergabe des streitigen Platzes beschlossen zu sehen, steht es ihm nicht mehr dafür. Er findet auch im Ruhm (?!) kein Glück. Er ziehet nach Venedig, wo er sich zugleich in eine Andalusierin und eine Italienerin verliebt, die letztere aber ist niemand anderer als seine Braut, die ihm samt ihrer Milchschwester überall hin in möglichen und unmöglichen Verkleidungen nachfolgt; so reisen die beiden Damen auch unerkannt als schwedische Trompeter, obwohl bei einem solchen ein Korsett doch ein sehr auffälliges Montursstück wäre, übrigens befinden sich, Dank dem Genie der Regie, in diesem „alten Schweden"lager noch ein ganzes Rudel von Mädchen in Husarenuniformen, das ist mutmaßlicherweise jene leichte unberittene Kavallerie, die dem Feinde den Weg — verlegen soll.

Als ich am Zettel den Anfang für halb sieben Uhr angesetzt fand, dachte ich gleich, dieser Abend gehört der Claque! Er gehörte auch ihr; den ständigen Claqueuren hatte sich ein ganzes Korps freiwilliger Claquesen angeschlossen; galt es doch Herrn Streitmann in seiner Antrittsrolle zu begrüßen. Ich hätte diesbezüglich mir einen Vorschlag zur Güte zu erlauben, wenn nächstens wieder einmal die Aufführung einer Novität mit geplanten Ovationen für einen „Liebling" zusammenfallen sollte, so möge doch lieber seinen Verehrern und -rinnen Gelegenheit geboten werden, ihm ihre Huldigung vor der Vorstellung darzubringen; sollen die eine halbe Stunde früher in das Theater gehen, das ersparte dem Publikum den Anblick einer Intimität, bei der jeder, der nicht „mitlieblingt", nur stört und sich langweilt, ähnlich wie ein Zeuge bei Zärtlichkeitsergüssen eines Liebespaares.

Übrigens sang der Liebling wirklich recht lieblich, auch Fräulein Seebold und Augustin taten ihr bestes und mehrere andere, — freilich nicht „Ungenanntbleibenwollende", aber mir fehlt der Platz, ihre Namen anzuführen, — spielten und sangen recht verdienstlich. Die Musik ist von Suppé. Zweimal! sagten einige Spottvögel, welche behaupteten, der Meister habe sich selber aus früheren Werken wiederholt; nun, wenn bei der „Jagd nach dem Glück" kein solches auf der Strecke liegen bleibt, so trägt daran sicher nicht die Partitur die Schuld. Was hochachtungsvoll zu versichern sich erlaubt

Hoffänger Huber

Cornelius Voß

Die erste neue Burgtheater-Neuheit
Begutachtungsode vom Hoffänger Huber
(„Wiener Luft“, 1888, Nr. 46)

Bleibt vom Leib mir mit den Lettern,
Nachdem längst in allen Blättern
Stand von Schönthans Musensprossen,
Von „Corneliussen Vossen“!

Nachdem längst die Kritik tobte
Und das Stück herunterlobte,
Sprechend in abstrusen Glossen
Von „Corneliussen Vossen“.

Keiner wollte niemand kränken,
Daher alle die Bedenken
In verschwiegnen Busen schlossen
Bei „Corneliussen Vossen“.

Doch ein Stück von Dichterwerte
Wohl an ersten Platz gehörte
Vor noch so amusen Possen,
Vor „Corneliussen Vossen“!

*

Liebeshöfliche Bemerkungen

vom Hoffänger Huber
(„Wiener Luft“, 1888, Nr. 47)

Eine gute Musik, ein Libretto von einer anerkannten Firma, eine tüchtige Darstellung und splendide Ausstattung,

Bringen die Viere
Keinen Erfolg zuweg,
Hat, wenn ich nicht irre,
Der Komponiste Pech!

*

Es scheint, die Textdichter fangen an, das Bessere zu wollen, welches bekanntlich des Guten Feind ist.

*

Klio im Dienste der Operette ist Ankleidefrau in der Theatergarderobe.

*

Macht die Leute lachen, daß es ihnen den Atem versetzt, so ein Versetzstück ist mehr wert, als der schönste historische Hintergrund.

*

Von Zeit zu Zeit fühlt die Regie des Theaters an der Wien das Bedürfnis, alle die Hunde auftreten zu lassen, mit denen sie gehetzt ist.

*

Es hätte im Interesse des Publikums gelegen, vor dem Liebeshofe statt anderer heiklicher Fragen, die nicht minder heikle aufwerfen zu lassen: welcher von den Wiener Lieblingen eigentlich der Lieblichste ist?

*

Schade für Maestro Müller und alle neueren Operettenkomponisten, daß es kein Liebeshofrecht gibt, das — im Gegensatze zum Höfe-

r e ch t — sich zugunsten der J ü n g s t g e b o r e n e n entscheidet.

*

K r i t i s ch e B e m e r k u n g e n

vom Hofsänger H u b e r

(„Wiener Luft", 1888, Nr. 49)

Am Freitage der vergangenen Woche sah ich die Okkupation Bosniens durch eine Handvoll Deutschmeister und eine Militärmusikkapelle vor meinen leibhaftigen Augen vor sich gehen; Graf A n d r á s s y hätte also seinerzeit nur die ganze Unternehmung dem Carl-Theater in die Regie zu geben gebraucht.

Übrigens müssen die Bosniaken, wie aus der Operette „Ein Deutschmeister" einleuchtet, ein leicht zu behandelndes Völkchen sein, denn die Aufständischen — wir sahen nur einen N i e d e r s t ä n d i s ch e n, den Herr W o r m s sang — bestanden der Mehrzahl nach aus Frauenzimmern, welchen die vehemente Polka, die sie nach der Gefangennahme eines Offiziers tanzten, ganz gut ließ und von denen zu erwarten steht, daß sie ebenso gerne auf Eroberungen ausgehen als auch sich erobern lassen.

An jenem Abende war wieder der Anfang um halber siebene. Warum die Direktion nicht gleich an die Kassen Anschlagzettel anbringen läßt: „H e u t e i s t n u r C l a q u e u r e n u n d E n t h u s i a s t e n d e r E i n t r i t t g e s t a t t e t!"? Das arme zahlende, gerne ruhig genießende Publikum verdiente

doch gewarnt zu werden; uns Kritikern, die wir uns berufsmäßig kühl zu verhalten haben, geschieht ja ganz recht, daß uns wenigstens die Claque warm ärgert. Da sitzen wir und suchen den Faden der Handlung zu verfolgen oder einen aufzufinden, was einem manchmal durch einen findigen Autor wahrlich nicht leicht gemacht wird, und nun zerreißt er obendrein noch alle Augenblicke unter den rohen Handflächen der Zunftpatscher!

„Ein Deutschmeister" ist eigentlich kein Deutschmeister, der von Herrn Streitmann gesungene Hauptmann Baron Hellborn könnte jedem in Bosnien okkupatisch gefochten habenden Regimente angehören, den „Edelknaben"-Hamur repräsentierte ein Offiziersdiener (Herr Wittels), also ein Halbsoldat, und die anderen Soldaten hatten nur halbe Rollen.

Wer also eine spezifisch weanerisch angehauchte Posse erwartete mit obligater Verherrlichung von „Hoch und Nieder", der mußte sich schmerzlich enttäuscht fühlen, denn wieder tritt die leichte Musik, der gefällige Scherz gegen Opernanklänge und romantische, für ernst genommen sein wollende Handlung zurück, dieser Rücktritt bedeutet auf die Dauer den der Operette selbst.

Ich erachte die Vorführung eines singenden Hauptmanns zwar himmelweit von einer Beleidigung des Offizierskorps entfernt, finde aber die Figur unwahrscheinlich, denn welcher Offizier mit Streitmanns Tenor und Vortrag würde nicht quittieren und gastieren?

Mit dieses Herrn Hauptmanns Baron Hellborn Verhalten jedoch wird sich kein Militär einverstanden erklären können.

Geht der Mensch da mit einer zu eröffnen habenden Order nach einer bosniakischen Familienruine, wo die Öffnung stattzufinden hat; es mag nun nächtens sehr langweilig auf einem solchen verlassenen Schlosse sein, indes könnte er sich doch die Zeit besser vertreiben, als daß er nach dem berühmten Muster Don Juans bei Nacht die Liebhaberei für belebte Kunstwerke an den Tag legt, und wie jener eine Statue, sich ein Wandgemälde einladet, das die Ahnfrau darstellt, welche die gespenstige Gefälligkeit so weit treibt, nicht nur in Gestalt der Geliebten des Einladenden zu erscheinen, sondern auch ins Chambre separée das Getränke selbst mitzubringen.

Wir wollen bei dieser Ladung dem Sänger, den doch sein Lied in das Publikum hineinzusingen verlangt, die Unart nicht aufrechnen, daß er mit dem Rücken gegen die Einzuladende steht, das hat er und sie und es — nämlich das Publikum — mit der Regie auszumachen.

Natürlich erscheint zum Diner die wirkliche, eingeschlichene, den Herrn Hauptmann gerettet habende und von ihm wieder vor der Strafe der der Spionage verdächtigen Personen gerettet worden seiende bosniakische Geliebte.

Die Art, wie sie der Einladung Folge leistet und in Gestalt der Ahnfrau erscheint, ist sehr befremdlich, man sieht sie als anscheinendes Wandgemälde

vor sich stehen, plötzlich fliegt etwas wie ein riesengroßes, wahnsinnig gewordenes Zuckerfackel in die Höhe und läßt seinen süßen Inhalt (Fräulein Seebold) auf der Bühne zurück.

Der Herr Hauptmann berauscht sich vorerst an der Schönheit seines bosniakischen Liebchens und dann an dem Schlaftrunke, den ihm dieses darreicht, sonach erinnert er sich erst der Depesche, die er infolge des eingetretenen Rausches nicht mehr zu lesen vermag.

Er wird in diesem unzurechnungsfähigen Zustande von den Bosniaken gefangen genommen, welche, wie schon oben bemerkt, zur Feier des Ereignisses eine Polka tanzen.

Im dritten Akte wird mit dem internationalen Diebe Petrovic (Herr Friese) über die Freilassung des Herrn Hauptmanns verhandelt und dreihundert Gulden für selbe bezahlt, hinausgeworfenes Geld, da die Flucht durch Erscheinen der Bosniaken verhindert wird; es vergeht eine lange, bange Pause, bis zur Rettung des Bedrohten, umschwärmt von enthusiastischen bosnischen Gassenjungen, die rettende Militärmusikkapelle aufmarschiert und den Offizier noch einmal rettet.

Die Darstellung war recht gut, die Musik wies einige sehr ansprechende Nummern auf; für die Zugkraft des Stückes machen mich nur die von der Direktion inspirierten Zeitungsreklamen bange, welche schon von einem Zugstücke ersten Ranges sprechen! Direktoren sind oft schlechte Auguren!

*

Kürzer kann ich mich über das an dem Theater an der Wien gegebene Stück „O, diese Schwiegermutter!“ (sprich: Les surprises du divorce) fassen, das ist ein ganz heiterer, an drastischen Situationen reicher Schwank, welcher auch sehr lebendig und frisch gespielt wurde, wenn es auch manchmal den Darstellenden um ein paar Zentimeter am Hochdeutsch mangelte, inmassen Alexander Girardi (er verzeihe mir die Unhöflichkeit, aber ich richte mich nach dem Theaterzettel und lasse den Herrn aus) als Henri Duval, Komponist, mit Konsequenz behauptete, die von ihm zu komponierende Operette heiße „Ariattne“. Nun, er muß es doch wissen, oder der Regisseur hätte es ihm wenigstens anders sagen können.

Der Novität voran ging die alte Offenbachsche „Zaubergeige“; die Gesangsnummern wurden recht anerkennenswert zur Geltung gebracht, dem Spiele fehlte es aber an der sehr benötigten Grazie und Verve, es war also ein ververveliches. Josef Josephi (siehe oben, Alex. Girardi) glaubte als im Sonntagsstaat erscheinender französischer Bauer auf dem Magen ein blankblitzendes Blech tragen zu müssen, das funkelte und gleißte — o — es war um hypnotisch zu werden!

Die Herren Theaterdirektoren möchten doch solche nervenschädigende Effekte beiseite lassen, oder wollen sie uns in magnetischen Schlaf wiegen und uns suggerieren, daß sie uns wirklich lauter Zugstücke vorführen? Mit der Posse könnte es ihnen dem Anscheine nach gelungen sein.

Etwas zum Lesen

(Hofsänger Huber bespricht Bücher-Einläufe)

(„Wiener Luft“, 1889, Nr. 1)

Da die verehrliche Redaktion, angesichts der auf ihrem Schreibtische aufgetürmten Bücher, sich äußerte, daß sie nicht zum Lesen derselben, und wenn schon, doch nicht zum Schreiben darüber komme, — im verehrlichen ehrlichen Gegensatz zu anderen Schriftleitungen, die zum Schreiben sich jedenfalls, wenn auch nicht zum Lesen verstehen, — so erlaubte ich mir die ergebenste Bemerkung, daß ich mir zu beiden Zeit nehmen würde, worauf ich mit den Büchern und dem schmeichelhaften Auftrage, selbe in den weitesten Leserkreisen einzuführen, belastet, mich entfernte.

Zuerst machte ich mich an das im Verlage von Karl Prochaska, Wien und Teschen, erschienene Buch V. Chiavaccis, betitelt „Bei uns z'Haus“; da war ich denn auch, nicht im Wort-, sondern im Ernstspiel gleich „bei uns z'Haus“. Von der ersten Skizze, in welcher die Gattung der Unentbehrlichen in einem Wirtsgeschäfte exemplifiziert wird und Wirt und Wirtin, Gollaschköchin und Bierjunge, kurz alle, zuletzt auch der Haushund sich mit dem Bewußtsein tragen: Wann i net wär, bis zur letzten Standelrede der Frau Sopherl vom Naschmarkte über die Sonntagsruhe hab ich das Buch fast in einem Zuge gelesen. Der Verfasser verfügt über einen liebenswürdigen „Hamur“, der mir die ernste Rezensenten-

stirne (Kritiker haben immer ernste Stirnen) entfaltete und zur erheiterten Lesermiene aufrollte. Er hat mir mein Buchrichteramt leicht gemacht, ich wünsche ihm dafür eine schwere Menge von Auflagen!

Was die folgend zu besprechenden Bücher anlangt, so sind sie sämtlich im Verlage von A. G. Liebeskind in Leipzig erschienen, der sich durch solche Publikationen, speziell bei uns Österreichern „lieb Kind" machen wird.

Das ist das „Trost- und Trutzbüchlein der Deutschen in Österreich". Es enthält Zeitgedichte, herausgegeben von Gustav Pawlikovski und Adam Müller von Guttenbrunn. Es ist mancher grollende Donner und zündende Blitz in dem Büchlein und das ganze Gewitter um einen Gulden käuflich. Ich kann den Gedanken nicht unterdrücken, daß es doch vielleicht besser wäre, wenn das Deutschtum mehr im Politischen sich verdichtete, als in politischer Dichtung verste; es täten sich auch die Poeten dabei leichter mit Besingung geschehener Taten als mit gesungenen Räten des zu Geschehenden, aber bei den Deutschen war das immer so eine nationale Eigentümlichkeit; schon bei der Hermannsschlacht von Kleist mußten die Barden, die süßen Alten, den Untergang der Römer erst besingen, ehe er effektuiert werden konnte, und im Siebzigerjahre wäre die Einigung nicht zustande gekommen, wenn die Gesangvereine nicht vorgearbeitet hätten!

Schließlich — zuletzt, doch nicht das letzte! —

komme ich auf des Tiroler Dichters Hermann von Gilms ausgewählte Dichtungen zu sprechen, herausgegeben von Arnold von der Passer, welcher durch seine weiter mir vorliegende Schrift „Hermann von Gilm, sein Leben und seine Dichtungen“ kein Verpasser der Gelegenheit war, uns den Tiroler Poeten auch menschlich nahe zu bringen und sich dadurch ein weiteres unbestreitliches Verdienst erwarb.

Über den Eindruck von Gedichten zu schreiben, das hieße Geruch und Schmelz der Blumen, Duft und Geschmack der Früchte schildern; da helfen bekanntlich nur Vergleiche und diese braucht Gilm nicht zu scheuen, er geht aus allen als der größte Dichter Tirols hervor, und wer etwa vermeint, daß das etwa nicht viel zu besagen hätte, der lese Passers Buch, er wird da noch einige andere Herren nennen hören und kennen lernen und inne werden, daß Anno dunzumal in Tirol ein ganzer Flor von poetischen Talenten aufkeimte, der aber in der allem Blühen und Gedeihen abholden, über ganz Österreich herrschenden Frostnacht nicht zur Entwicklung kommen konnte; daß diese Rauhnacht vom Sänger der anonym von Hand zu Hand gehenden „Jesuitenlieder“ schmerzlich genug empfunden wurde, bezeugt folgendes schöne Sonett:

Du hast ein Ölbild noch aus alten Zeiten,
Wo Knabe David in dem waffenstillen
Palastgemach die königlichen Grillen
Dem Saul vertreibt mit seiner Harfen Saiten.

Das Lied war stets den Königen zu Willen,
Die von den rohen Fesseln es befreiten,
War stets bedacht mit seinen Süßigkeiten
Die bösen Stunden ihnen auszufüllen.

Jetzt klopft es, längst verwiesen, an die Hütten,
Sitzt auf das Strohbett zu den kranken Armen,
Ins bittre Herz den süßen Klang zu schütten.

Wie lang darf es sich dieser noch erbarmen?
Denn schon begleiten heimlich die Gendarmen
Den Sänger seines Volks auf allen Schritten.

*

Der Schlosserkönig. — Die Fremde

Theaterplauderei vom Hofsänger Huber

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 3)

An einem Operettenabend ist ein angebotenes Textbuch ein Steckbrief, der verlautbart, daß der Komponist bei der höheren Kunstform der Oper einen Einbruch verübt und sich schwerer Musik schuldig gemacht hat.

Bei jeder ersten Aufführung frage ich mich, was denn eigentlich das Publikum im Hause will? Den Künstlern, die angestrengt ihren Aufgaben gerecht oder ungerecht zu werden streben, den Claqueuren, die alle Hände voll zu tun haben, um den nötigen und unnötigen Applaus zu spenden, und den Kritikern, die gekommen sind, den Erfolg zu konstatieren, all diesen vielbeschäftigten Leuten sitzt und steht das Publikum rein im Wege herum, denn da es den Beifall den Claqueuren und das Urteil den

Rezensenten überläßt, so spielt es ganz die Rolle der Steuertragenden, die auch bei den großen und kleinen Eis- und Transaktionen nicht dabei zu sein brauchten, es ginge und geht auch ohne es! Sollte ihm aber wer oder was in seiner premiehrlichen Abstinenz Gesellschaft leisten, so fiele diese Aufgabe wohl am ersten der Kritik zu, bei welcher ein abfälliges Urteil nur ein zufälliges ist; denn die Kritik ist heutzutage aus persönlichen Rücksichten, das heißt aus Rücksichten für die eigene Person, ein sehr heikles Amt geworden und im Tadel, besonders gegen Lieblinge des Wiener Publikums, hat schon mancher ein Haar gefunden, neulich sogar einer sein eigenes in der Faust des Bruders des Verunglimpften. Die Theaterpapplerei kommt somit zu Ehren, denn es ist gewiß auch für nicht neugierige Kunstrichter höchst ersprießlich, zu wissen, ob der Künstler, über dessen Leistung sie sich ein Urteil zu bilden unternehmen, einen noch unternehmenderen Bruder hat, oder etwa gar als Racheengel eine hübsche Schwester, welch letztere Eventualität in allen ihren Konsequenzen ich bei meinen vorgerückten Jahren nicht auszudenken wage!

Vergangenen Samstag gab es im Theater an der Wien die erste Aufführung des „Schlosserkönig". Als der Vorhang sich erhob, konnte sich jeder im Auditorium durch eine sinnige Anordnung der Regie geschmeichelt fühlen; die Sonne stieg nämlich hinter einem vor Anker liegenden Dreimaster aus dem Meere empor und gab sich einen so dezenten Anschein, daß sich die Zuschauer für Adler halten

konnten, welcher Raubvogel und Potentat der Lüfte bekanntlich, ohne zu blinzeln, in die Sonne zu schauen vermag.

Die Matrosen singen zum Frühstück einen Chor und werden darin durch die Mägde gestört, welche mit allerlei Hausgeräten Wasser holen kommen, nur mit einer „Butten" habe ich keine gesehen, wohl aber ein paar mit Einkaufkörben, es nahm halt eine jede, was ihr eben in die Hände fiel, denn man kennt ja das „Wasserholen" als unerschöpflichen Vorwand solcher Küchentrabanten, um ganz anderer Verrichtungen halber zum Hause hinauszuwischen, was sich auch hier sofort klar herausstellte, indem die Mägde unverweilt mit den Matrosen zu techtelmechteln begannen und im Laufe der Begebenheiten je zwei an den Armen eines Seemannes abliefen; es scheint demnach damals, im Jahre 1640 (jede Operettenhandlung muß heutzutage mindestens 200 Jahre zurückdatieren) die Statistik als angewandte Wissenschaft betrieben worden zu sein, welche das Verhältnis der weiblichen Geburten, das gegen die männlichen ein Plus von 0·5 aufweist, regelte und die einundeinhalb Frauenzimmer, die sonst auf einen Mann kämen, auf runde zwei ergänzte; schade, daß das seither wieder in die „Brüche" ging.

Die Bühnensonne strebte während der Chöre mit solcher Vehemenz den Wolken zu, daß es ihrem Stande nach gut ein Viertel auf elfe war, als der Schlossergeselle Charles (Alexander Girardi) aus der Werkstätte trat und sich über das frühe

Aufstehen beschwerte, noch viel verschlafener aber waren drei Matrosen, welche den ganzen Akt über in malerischer Unbeweglichkeit — wie Modellsteher — im Hintergrunde knotzten und erst durch das lärmende Finale aufgeschreckt wurden.

Im ersten Akte sucht ein Graf Luiz von Robello einen falschen König Johann IV. von Portugal, der an einer falschen Landungsstelle an die Küste gesetzt werden soll, während der rechte an der richtigen ans Land und zugleich auf den ihm durch die Spanier vorenthaltenen Thron zu steigen beabsichtigt; die portugalligen Verschwörer reflektieren dabei einzig und allein auf größtmöglichste Ähnlichkeit; daß Charles ein Franzose und obendrein ein Schlossergeselle von etwas beschränktem Verstande ist, verschlägt ihnen gar nichts; er wird mit 5000 Francs, die ihm das Meisterrecht und die geliebte Lisa in Aussicht stellen, angeworben.

Im Hinblick auf die komischen Verwicklungen, die sich aus dem Metier und der Dummheit des „Schlosserkönigs" ergeben sowie auf den schließlich unausbleiblichen glücklichen Ausgang kann man jedem einigermaßen geschulten Theaterbesucher zurufen: „Und das andere wissen S' eh!"

Werfe ich nach diesem Hinblick noch einen Rückblick auf das Ganze, so ist da in Musik, Darstellung und Ausstattung recht Anerkennenswertes geleistet, trotzdem getraue ich mich aber doch nicht, dem „Schlosserkönig" eine lange Regierungsdauer zu prophezeien; es muß sich eben erst zeigen, ob die schlosserköniglich Gesinnten die Oberhand behalten,

sie taten zwar schon am ersten Abende ihr Möglichstes, es waren aber auch Republikaner im Hause.

*

Das Burgtheater brachte am verflossenen Dienstage zur ersten Aufführung „Das verheiratete Mädchen aus der Fremde oder Die höllische Jungfrau und der engelreine Junggeselle“, ein Schauspiel in fünf Aufzügen von Dumas und zwei Anzügen von Frau Wolter, welche die „Fremde“ darstellte.

Das Stück ist mit einem Geschick gemacht, das einem dasselbe ganz verleidet; so richtet der Autor den Herzog von Septmonts vier Akte hindurch mit allem Raffinement für das Umgebrungenwerden im fünften eigens zu; bis dahin ahnt der Zuschauer gar nicht, warum dieser Herzog von 7 bis 1/2 11 Uhr so viel empörende Gemeinheit entwickelt, daß es ihm der ordinärste Kerl nicht innerhalb acht Tagen nachzutun vermöchte; es geschieht das aus theatertechnischen Gründen, damit auch den weichherzigsten Theaterbesuchern die Abmurxung des armen Herzogs Siebenberger nicht leid täte und auch die feinsinnigen die urwäldlerischen Grobheiten des Amerikaners am Platze fänden, mit denen dieser um sich wirft, ehe er mit der Degenklinge den Lebensfaden des Mannes, die Ehefesseln der anderweitig verliebten Frau und damit den dramatischen Knoten der Handlung entzwei schneidet, respektive sticht.

Alle Darsteller standen über der Höhe ihrer Aufgaben, ein weniger wäre mehr gewesen, sie wollten

aus den Puppen menschenmögliche Charaktere machen, um die von Herrn Dumas so unwirkungsreich dramatisierte Wahrheit zu illustrieren, daß eine Frau erst Witwe werden muß, bevor sie einen zweiten Mann heiraten kann.

Das ging schlechterdings nicht an, und auch guterdings nicht, unsere Schauspieler waren zu ehrlich, um diese verlogene Komödie glaubhaft machen zu können. Es schien, als wäre in der neuen „Borch" die alte selige Birch eingekehrt. Doch halt, mit diesem Ausspruche wäre vielleicht der wackeren Frau schweres Unrecht angetan, sie schrieb wenigstens gute Rollen, wenn auch minderwertige Stücke, aber sie schrieb sie für deutsche Darsteller; die „Fremde" aber muß unbedingt im französischen „Schan" gespielt werden, das trafen unsere heimischen Künstler nicht, die französischste war noch Frau Gabillon, der ganz unglaubwürdigen Fremden konnte selbst die Kunst unserer Wolter nicht auf die Beine helfen, das soll aber durchaus kein Vorwurf sein, denn dem Stücke hätte das „nonchalanteste" Spiel nicht aufhelfen können, es verdiente es auch, daß man es liegen gelassen hätte!

*

Die drei Pintos

Rezensionade vom Hoffänger Huber

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 4)

Als ein großer „Tonangeber",
Der uns schuf viel hohe Lust,

Hatte einstens dieser Weber,
Was er webte, wohl gewußt!
Darum ist es nicht zu loben,
Daß ein andrer hernach kam
Und was Weber nicht gewoben,
Doch zu weben unternahm!

„Die drei Pintos“ sind 'ne Schnurre,
Zu der von des Meisters Hand
Sich nicht mal die Partiture
Ohne Instrumente fand;
Was vorhanden, hat der Mahler
Unbedenklich orchestriert
Und das andere das stahl er
Aus dem Nachlaß unscheniert.

Und so fand man, daß das keine
Weberische Oper sei,
Sondern hielt sie mehr für eine
Streberische Fopperei!
Ja, es schießt in unsern Tagen
Pietät selbst übers Ziel;
Laßt daher euch warnend sagen:
Exhumieret nicht zu viel!

*

Kapitän Wilson

Theatralische Besprechung vom Hofsänger Huber

(„Wiener Luft“, 1889, Nr. 6)

Vergangenen Sams-, der eigentlich, insoferne als Feier-, ein Sonntag war, ging im Carl-

Theater die zweiaktige Operette „Kapitän Wilson“ von W. S. Gilbert (sprich: Gilbert) und Arthur Sullivan (sprich: Sollihwähn, womöglich, als ob es eine Silbe wäre) zum ersten Male über die Bretter.

Der Theaterzettel gibt als Schauplatz den Tower (sprich: Dauer) in London an; bei den neuen Operetten ist nämlich nur mehr der Ort, aber nicht die Zeit der Handlung variabel, denn sie spielen alle im 16. Jahrhundert und das tut diese auch, aber nicht allein dem Theaterschneider zuliebe, sondern weil sich das Textbuch einer Anklage wegen Zauberei bedient, mit welcher sich in unseren aufgeklärten Tagen nicht einmal ein k. k. Bezirksgericht auch nur bagatellmäßig beschäftigen würde.

Der Kapitän Wilson treibt in geschäftsfreien Stunden Alchymie; ein schuftiger Vetter aber glaubt, in dem Denunziantentum den wahren Stein der Weisen gefunden zu haben, und um den fünfzig- oder mehrpfündigen Nachlaß des Offiziers zu ergattern, gibt er diesen als Hexenmeister an; worauf bei der Gerichtsprozedur jener geistesfinsteren Zeiten ein Angeklagter so leicht hineinfiel, wie etwa heutigentags ein Redakteur auf den Haß- und Verachtungsparagraphen; nur kostet das keinem Druckerschwärzkünstler den Kopf, wie es bei ordinären Schwarzkünstlern damals der Fall war.

Um vor dem Todesstreich dem Vetter einen letzten zu spielen, heiratet der Kapitän, damit der Witwe seine Habe zufalle, und da die Zeit einigermaßen drängt — die Hinrichtung ist auf die nächste

Stunde festgesetzt und für die Herrichtung keine Frist gegeben — so nimmt er die Nächstbeste oder Nächstnichtbeste, die Straßensängerin Elsie Maynard, die in Gesellschaft eines Hanswursts herumzieht.

Meryll, der Sergeant der Towergarde, dem er schon zweimal das Leben gerettet, will dies wenigstens einmal wettmachen und läßt seinen heimkehrenden Sohn aus der Towergardistenuniform schlüpfen und für eine Weile verschwinden; der Kerkermeister und Folterknecht im Tower, Wilfred Shadbolt, welcher in Mary, des Sergeanten Tochter, verliebt ist, wird von derselben überlistet, der Zellenschlüssel beraubt und die Towergardistenuniform in das Gefängnis hinein- und, nachdem der Kapitän in derselben darin steckt, wieder herausgeschafft und Wilson ist, als für den Sohn Merylls ausgegebener Gardist, so weit frei, als es seine Verheiratung gestattet.

Die arme Mary, die in ihn verliebt ist, ist zur unabsehbaren Schwesterrolle verurteilt und er gewinnt — als deren Bruder Leonard — die Liebe der ihm mit verbundenen Augen angetrauten, daher ihn nicht kennenden Gemahlin, der ganz überragend moralischen Straßensängerin.

Der schlechte Vetter hatte die mittlerweile eingelangte Begnadigung des Kapitäns ein paar Tage liegen lassen, dann muß sie doch ans Licht und der Kapitän darf sich auch ans selbe wagen, er zeigt sich aber in einer selbst für damalige Zeiten eben so ungewöhnlichen wie unkleidsamen Tracht, nämlich

als Putzemann oder Mummelfritze, indem er, um von Elsie nicht zugleich als anonymer Gatte und pseudonymer Liebhaber erkannt zu werden, den Mantel um den Kopf gerollt trägt; nachdem die Straßensängerin dem Gatten zwar ihre Unliebe erklärt, dem Geliebten schmerzlich entsagt und sich für ihre ganz verfluchte Pflicht entschieden hat, fällt der Mantel, der Mann dem Weibe um den Hals und der Vorhang.

Jedoch nicht ohne daß die Szene vorher in ein wahres Heiratsbureau ausgeartet wäre; der in Mary verliebte Folterknecht findet sich veranlaßt, die komische Alte des Stückes heimzuführen, und die in Kapitän Wilson verbrannte Mary heiratet den in Elsie, seine Exkollegin und nunmehrige Frau Kapitän Wilson, verschossen gewesenen Hanswurst.

So a bisserl Romantik,
Das klingt halt wunderschön!

kann man ein bekanntes Nestroysches Couplet variieren.

Von einigen Unglaubwürdigkeiten Gilberts und etlichen „Sichwiederholungen“ abgesehen — denn „Kapitän Wilson“ hat ebenso wie „Mikado“ seine verliebte Vogelballade und seine Mußheirat zwischen dem Komiker und der komischen Alten — kann man sagen, daß das Ganze einen recht angenehmen Eindruck macht und ein paar geradezu anmutige Musiknummern enthält.

Unter den Darstellenden ragte Herr Knaack hervor, der als Wilfred Shadbolt eine überaus drollige Leistung bot, auch Fräulein Augustin

sang und spielte die Mary recht frisch und lebendig. Herr Wittels als Possenreißer Point hatte nur im Duo mit Knaack Gelegenheit, sich von seiner besten Seite zu zeigen, sonst scheint ihm die Rolle nicht recht zu liegen und dieselbe ist auch gar karg bedacht; die Szene, wo der Gouverneur des Towers Point als Hausnarren an- und aufnimmt, wirkt durch den witzlosen Dialog wahrhaft kläglich; Herrn Worms fällt da die Aufgabe zu, sich über Postbüchelspässe älterer Jahrgänge vor Lachen auszuschütten, während die Zwerchfelle der Zuhörer ganz trocken blieben. Es wäre dringend anzuraten, diese „von Herrschaften abgelegte Witze" durch andere „noch wenig gebrauchte, wie neu!" ersetzen zu lassen. Anerkennend sind noch Fräulein Seebolds und Herrn Streitmanns gesangliche Leistungen zu erwähnen.

Auf den Galerien befand sich Sonntagspublikum, es ist das ein solches, das mit dem Sperrsechser rechnet und daher die Dauer einer Vorstellung nicht durch oft ganz unerwünschte Wiederholungen verlängert sehen will, die Claque begegnete daher einiger Opposition, behandelte aber diese als faktiöse und erzwang die Repetitionen, indem sie sich wie besessen gebärdete; es wäre an der Zeit, ihr auch in den Vorstadttheatern den Teufel, vor allem den Hochfahrtsteufel, auszutreiben, sonst bilden sich ihre Jünger schließlich wirklich ein, sie machten — was nur aus dem Zusammenwirken aller künstlerischen Faktoren resultieren kann — den Erfolg!

Dekoriert. — Die indische Witwe

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 7)

Verehrliche Redaktion!

Im Speckschwartelglanze seines schlüpfrigen Sujets und von eindeutigem Zottiakallichte umstrahlt, ging neulich im Theater an der Wien der Schwank „Dekoriert" in Szene.

Ich fühle mich der Pflicht, die Handlung in aller Kürze zu erzählen, um so weniger enthoben, als ich mich von Kunstfreunden, die sich etwa mehr erwarten, nicht gerne beschuldigen lassen möchte, daß ich sie unter falschen Vorspiegelungen in das Theater gelockt hätte.

Eduard von Andrésy ist ein hilfreicher Herr, er springt Pferden bei, die tierschutzvereinswidrig gepeitscht werden, er zieht Menschen unter Wagenrädern hervor, aus dem Wasser heraus und dergleichen mehr, sein edles Gemüt hindert ihn jedoch nicht, der Frau seines Freundes Colineau die Cour zu machen und selbe — sagen wir — zu einer Rutschpartie nach Harfleur einzuladen; Frau Colineau nimmt dies anfänglich sehr übel auf und will ihn verabschieden. Diese anfängliche Prüderie scheint in den bürgerlichen Kreisen von Paris Mode zu sein, in adeligen ist man darüber hinaus, denn die Gräfin Corinthi, welche von Colineau angebetet und von diesem um Anlage einer Zwischenstation auf ihrer Romreise gebeten wird, geht sofort darauf ein.

Zum Verständnisse des Ganzen tut noch die Erwähnung not, daß Colineau, dieser „Viehhändler

aus Frankreich", sich gegen Dekorierungen ganz eingenommen zeigt, aber nicht aus erzdemokratischer Gesinnung, sondern weil er einen reichen Onkel solcher Parteifärbung besitzt, der ihn als ausgezeichneten Neffen ohne weiteres enterben würde.

Nachdem die feinfühlige Frau Colineau ihrem dekorationsscheuen Gatten angedeutet, daß ihm ihrerseits fast eine Auszeichnung — welche ihn jedoch um kein Erbe brächte — bevorstehen können täte, flüchtet sie vor ihrer Schwäche zu ihren Cousinen. Andrésy folgt ihr nach und Colineau tritt seine Romfahrt an.

Andrésy holt Frau Colineau noch vor Harfleur ein und begibt sich mit ihr in ein dortiges Hotel; dort trifft das Paar einen der Viehhändlersgattin zu Paris sich vorgestellt, aber losgelogen habenden Kammerdiener als Kellner und beide werden infolge dieses Wiedersehens für Herr und Frau Colineau gehalten.

Auf dem Wege nach dem Hotel hat Andrésy einen Angelfischer aus dem Wasser gezogen und später rettet er einen Negerprinzen vor dem Löwen, der, aus einer nahen Menagerie entsprungen, in das Zimmer Seiner schwarzen Hoheit springt.

Nur mit einem Regenschirme bewaffnet, eilt der Mutige in das Gemach, der Löwe aber, der ihn anspringt, findet wahrscheinlich an der Lippensalbe und Bartwichse Geschmack und leckt den Helden; was umgekehrt wohl viel bedrohlicher wäre, da schon Schiller sehr richtig bemerkt: „Gefährlich ist's, den Leu zu lecken!"

Der Retter wird durch die Dazwischenkunft des Tierbändigers gerettet, die Frauenehre der Frau Colineau dagegen durch das Dazwischentreten des Präfekten, der Herrn Andrésy als vermeintlichem Colineau die Dekorierung für seine Heldentaten, als bereits beim Ministerium durchgesetzt verkündet.

Das Paar reist nach Paris zurück und trifft dort mit dem in Erinnerung seiner Romfahrt schwelgenden Colineau zusammen, die Zofe verrät seine Abfahrt, er wird in die Enge getrieben, wobei seine Frau ihn über das Wo und Wie in etwas aufdringlicher Weise ausfragt, zuletzt wird er durch einen von Andrésy geschriebenen anonymen Brief dupiert, wo ein angeblich für Colineau sich ausgegeben Habender diesem die Namensanleihe durch Ordensüberlassung vergilt. Colineau hat aus schon erwähnten verwandtschaftlichen Rücksichten nichts Eiligeres zu tun, als maßgebenden Ortes den Orden zu refusieren. Seine Frau erklärt sich bereit, mit ihm — ich glaube — nach Holland zu reisen, und weist ihrem Galan zur alleinigen Befahrung die entgegengesetzte Route an. Zum Schluß schickt der Negerprinz noch einen exotischen Orden, der wahrscheinlich nur mit Ausschluß der Öffentlichkeit getragen wird und daher unbedenklich angenommen werden kann.

Also doch dekoriert!

Habe ich mich veranlaßt gesehen, die Handlung des Stückes in aller Kürze zu erzählen, um niemanden über den Gehalt des Stückes zu täuschen,

so betrachte ich es als mein gutes Recht, über die Darstellung zu schweigen.

Die Claque war — wie immer — über das Stück und dessen Wiedergabe entzückt, die Kritik in der Mehrzahl ihrer Äußerungen war zufrieden und versicherte, daß das Publikum es gleichfalls gewesen sei, warum soll ich mich als den Einzigen hinstellen, der gute Miene zu bösem Spiel gemacht hat, es könnte mich das in den Ruf der Arroganz bringen.

Dem Schwanke folgte ein operativer „Einakter" „Die indische Witwe"; ich finde ihn ebenso gelobt, wie den dreiaktigen Schwank; soll die Claque, die Kritik und ein unverdorbenes Publikum nicht auch da recht haben gegen mich, den nörgelnden einzelnen? O gewiß, und als der Gscheitere gibt nach Ihr sehr ergebener

Hoffänger Huber

*

Die Piraten

Theaterbericht vom Hoffänger Huber

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 10)

Das Carl-Theater, das schon in dieser Saison „Von Stufe zu Stufe" in das zukunftsdirektorale Programm Blasels einlenkt, brachte vergangene Woche eine recht gelungene Vorstellung von Nestroys „Der böse Geist Lumpacivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt". Wahrscheinlich sollte jedem Wiener Gelegenheit geboten werden,

die lustige Posse vor ihrem traurigen Ende (es steht ihr nämlich die Operation zur Operette bevor) noch einmal anzusehen.

Das Theater an der Wien brachte die burleske Operette „Die Piraten oder Der Sklave seiner Pflicht" von S. W. Gilbert, Musik von Arthur Sullivan.

Die letztere fließt so leicht und anmutig dahin, daß man sich fast versucht fühlen könnte, den Komponisten einen englischen Offenbach zu nennen, wenn einem nicht das internationale Gerechtigkeitsgefühl davon abhalten würde, denn man kann doch nicht hinwieder den Offenbach einen französischen Sullivan nennen!

Der Text ist zwar, wie der Zettel besagt, ins Deutsche übertragen worden, aber entweder ist bei diesem Transport ein Malheur unterlaufen oder er ist aus dem Englischen gar nicht herausgekommen, so unverständlich war dem Auditorium zumute.

Diese Operette hechelt nämlich den Wohltätigkeitssport ganz amüsant durch, aber um sich amüsieren zu können, muß einem das halt früher gesagt werden; erst ganz, ganz am Schlusse, unter Sperrsitzgeklapper und Getümmel der zum Sturm auf die Garderobe Aufbrechenden erfährt man, daß die „Piraten" eigentlich keine „Piraten" sind, sondern ein humanitärer Verein, der, wie die „Wiener Herzen", die „Wilden von Wah-Ring" u. s. w., das Wohltun mit dem Vergnügen verbindet und die Wohltätigkeit à outrance betreibt.

Teilten diese Piraten z. B. gleich eingangs der

Komödie „Freitischanweisungen für hungernde Schulkinder“ und „Einladungen zur nächsten blumengeschmückten Gondelmaifahrt“ aus, so wüßte man gleich, woran man ist, da man aber das erst nach der Hand, ja, nach der Handlung erfährt, so ist man während derselben berechtigt, die „Piraten“ schlechtweg für Piraten zu halten und solchen Gesellen gegenüber einiges Mißtrauen von 7 Uhr bis $^1/_2$10 Uhr abends an den Tag zu legen.

Nebensächlichkeiten verstärkten den bleibenden Eindruck der ersten Begegnung; Josef Josephy, der ganz vortrefflich sang, tat zwar auch im Spiel sein Möglichstes, aber das reichte nicht zu, man glaubte ihm den Piraten, aber nicht die Entpuppung als Lord.

Indessen dürfte sich der in obigen Andeutungen kurzgefaßte Hubersche Wegweiser als zureichend erweisen, um den Besuch von Sullivans „Piraten“ zu einem lohnenden zu machen, denn die Darstellung ist aller Anerkennung wert und Ausstattung und Szenierung können sich schon fürs (Eintritts-)Geld sehen lassen.

Zum Schlusse sei noch eine höchst originelle Erfindung erwähnt. Damit der Spaß über Londoner Konstabler nicht etwa durch zensurbehördliche Bedenken zu Wasser werde, taufte man diese bekannten Straßenfiguren mit dem ganzen Ozean als Marinedetektivkorps, das nun zu allerlei Ulk herzuhalten und auch ein drastisches Couplet zu singen hat; dieses Unterfangen ist ungefähr dasselbe, als wenn sich ein einheimischer

Autor beigehen ließe, unsere Sicherheitswache unter Falschmeldung ihres Charakters leibhaftig auf die Bühne zu bringen; indessen wären unsere Behörden viel zu wachsam, einem solchen Schmuggel gegenüber und der Einheimling kann bei Anblick der Tollkühnheit des Fremdlings nur neidvoll und leidvoll seufzen: „Jetzt — wann das unserans — unserans — unserans tät!?"

*

Theaterplauderei

vom Hofsänger Huber

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 13)

Die hochgeschürzte Tochter der Herodias verlangte für ihre choreographische Leistung das Haupt St. Johanns des Täufers, und als die nicht minder hochgeschürzte Operette ins Land zog, verlangte sie den Kopf des Wiener lokalen Stückes. Beide Spielhonorare wurden bekanntlich bewilligt, denn Tyrannen und Theaterdirektoren nehmen es mit den Köpfen anderer nicht so genau.

Eine geraume Zeit beherrschte Demoiselle Operette das Repertoire unserer Vorstadtbühnen, schließlich begannen für ihre „leichten Reizungen" die Zeiten doch zu schwer zu werden, und da die Direktoren doch der Lehre der Leere der Kassen zugänglich sind, so überraschten sie eines Tages die Welt durch die Mitteilung, daß sie sich entschlossen hätten, das lokale Stück zu pflegen.

Diese Großmut ist aber nicht zu loben. Was soll die Pflege nach der Aufbahrung? Der Kopf

ist dem Wiener Lokalstücke mittlerweile nicht nachgewachsen.

Die Produktion auf diesem Gebiete ist wegen Mangel an Nachfrage völlig eingeschlafen. Die Bühnenschriftstellerei hat wie das Kunstgewerbe ihre Handfertigkeiten, welche, außer Übung gesetzt, verloren gehen, und der redlichste Handwerker stellt ohne sie statt des Sokkus einen Stiefel hin.

Aber Direktoren sind nicht so leicht einzuschüchtern, sie haben immer rettende Rezepte auf Lager. Von der Anschauung ausgehend, daß die Wirksamkeit der Operette eigentlich doch nur dem mit viel Musiknummern garnierten, zwerchfellerschütternden Blödsinn des alten Wiener Lokalstückes zu verdanken sei, versuchen sie die Wiederherstellung des letzteren auf die einfachste Weise zu bewerkstelligen, indem sie die zuviele Musik von dem Blödsinne in Abzug bringen, so daß dieser als Endergebnis der Arbeit rein zurückbleibt.

Dieser grobkörnige kristallinische Niederschlag soll dann die lokale Posse repräsentieren.

Mit einem Produkte dieses Kunstzersetzungsprozesses unternahm am vergangenen Sonntage das Carl-Theater den interessanten statistischen Nachweis, wie viele im Publikum und unter den 300 Rezensenten Wiens zur „Familie Wasserkopf“ gehörten.

Die Trepanation begann um die gewöhnliche Theaterstunde, doch schon nach dem ersten Akte begannen etlichen die Schädelnähte zu schmerzen und sie entfernten sich, so rasch es ihr Zustand ge-

stattete, im weiteren Verlaufe verliesen sich immer mehr und schließlich war selbst bei ausgesprochenen Wasserköpfen „das Wasser sinkend geworden".

Die Schauspieler kämpften mit Todesübermut, aber vergebens gegen die Krisis, die Claque lehnte sich mit Selbstaufopferung über die Galeriebrüstungen hinaus, als gedächte sie mit einem letzten Beifallsgedröhne unter ihren stürzenden Leibern das Publikum zu begraben, aber dieses hatte alle Furcht verlernt und war nicht zu bewegen, heiter zu sein.

Es wäre sohin nach den Erfahrungen des verflossenen Sonntags für Theaterdirektoren immer noch die Erfahrung maßgebend, daß sie besser täten, eine gute Operette statt einer schlechten Posse zu geben, sollten sie aber nicht wissen, woher sie erstere nehmen, dann tut mir's um sie und um uns leid, denn ich weiß es auch nicht!

*

Wink für notleidende Theater

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 14)

Da es heutzutage Theater gibt, welche froh wären, wenn sie die Gagen an das unterstehende Personale immer regelmäßig auszuzahlen imstande wären, Theater, die also von einem Reingewinn ganz absehen und sich damit begnügten, wenn sie nur keinen Schaden erleiden würden, wäre es solchen notleidenden Theatern anzuempfehlen, alle ihre Sitze nur im Wege ein-

gereichter, mit gefälschten Unterschriften versehener Gesuche unentgeltlich herzugeben, da ja gelegentlich einer am 30. März d. J. stattgehabten Gerichtsverhandlung von dem Sekretär des Theaters an der Wien ausgesagt wurde, daß seine Direktion durch auf die genannte Weise von ihr herausgelockte Freisitze keinerlei Schaden erlitten habe? Probatum est!

Hoffänger Huber

*

Das Mädel aus der Vorstadt

Nestroyables

Dramaturgischer Bericht vom Hoffänger Huber

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 15)

Das Carl-Theater brachte in verflossener Woche Nestroys „Mädel aus der Vorstadt" mit Herrn Martinelli als Gast, welcher die Rolle des „Schnoferl" in der anerkennenswertesten und auch mit Beifall anerkannten Weise gab; die einheimischen Kräfte standen ihm wacker zur Seite und so tat die alte, wirksame Posse wieder einmal ihre Schuldigkeit und das zum Gast zu Gast geladene Publikum unterhielt sich ganz vortrefflich.

Während nun dieses Theater das Nestroysche Werk nach dem Rezepte brachte, nach welchem Meister Heine die zwei edlen Polen aus der Polakei ihren Punsch „schlückern" läßt, nämlich

Unversäuert, unverzückert
Und natürlich unverwässert,

empfand eine andere Wiener Bühne das nicht durch die geringste Notwendigkeit zu rechtfertigende Bedürfnis, den „Lumpaci" versäuert, verzuckert und verwässert „in neuer Umgestaltung" zu bringen.

Die Umgestalter schienen zu glauben, es fehle der alten Posse am Rückgrat und nahmen daher eine Szenenzerrung vor.

Der musikalische Aufwand wurde zumeist aus dem Nachlaß „verschiedener" Meister bestritten, und der andere war auch nicht so funkelnigelnagelneu, wie von der ausstattungslüsternen Direktion dieses Theaters wohl zu erwarten stand.

Neu waren unbestreitbar die Kostüme beim „gelben Ball", bei welchem zur Augenqual für jeden nicht Farbenblinden die kanariengelben Gäste von in alten ziegelroten Fräcken steckenden Dienern beserviert wurden; die Glühlichter in den Haaren und Achselsträußen hatten schon anderweitig im Ballette überrascht. Neu war der Spaß, die neueste Theaterabräumungsmethode im Burgtheater parodistisch zu verwerten. Da aber dieser, an und für sich gute Spaß, an einer Stelle gebracht wurde, wo für parodistische Anklänge kein Platz ist, so war er auch nicht am letzteren. Zum allermindesten neu war die am Schlusse aufmarschierende Bürgergarde, denn das sind ja Anton Langers wohlbekannte Lokalpatrioten aus „Judas von anno Neun", die vor dem Burgtheater einen französischen General um einige dem Wiener Herzen immer wohlgetan habende und noch wohltuende Schmeicheleien „angehen", im „Lumpaci" machen sie das

kürzer ab und bringen dem Bürgerstand, also sich selbst, selbst ein Hoch aus.

Daß in einem Stück, wo noch die selige Wiener Bürgerwehr auftritt, des derzeitigen Burgtheaterbühnenabräumungsmodus füglich doch nicht zu erwähnen gewesen wäre, sei nur nebenbei gesagt.

Schließlich erlaube ich mir den festen, unerschütterlichen Glauben auszusprechen, daß es ungleich leichter ist, ein schlechtes neues Stück zu schreiben als ein altes schlecht zu machen!

An die Unverwüstlichkeit der Nestroyschen Possen, daher auch an deren gänzliche Unumbearbeitungsbedürftigkeit glauben heuttags noch viele alte Wiener, und wenn das ein Aberglaube wäre,

Mir lassen uns den Aberglaubn
Durch kan Aufklärung raubn!

*

Kalter Aufschnitt

vom Hofsänger Huber

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 19)

Gyges und sein Ring

Es ist eine sehr traurige Geschichte, welche uns das Hebbelsche Stück vorführt, König Kandaules, ein seiner vorhistorischen Zeit viel zu sehr vorgeschrittener Monarch, plant eine Schönheitspreiskonkurrenz; da er aber in einer jenem Unzeitalter gemäßen Eigensucht seiner Gemahlin den Preis zuwenden will, so schließt er die Öffentlichkeit aus und zieht nur einen Experten bei. Die Bestechungs-

versuche, welche Königin Rhodope bei diesem unternimmt, kosten dem unvorsichtigen Unternehmer Thron und Leben.

Das hat ein Fürst davon, wenn er neue Einrichtungen protegieren will! Wobei übrigens nicht geleugnet werden soll, daß es in früheren Zeiten sich ungleich angenehmer leben lassen mußte, wo noch die Fürsten für derlei Neuerungsversuche das Lehrgeld zahlen mußten und nicht wie heutzutage die Völker!

*

„Der Dritte im Bunde"

mit Augier und Heyse zu sein, soll Herrn Herzl nicht sonderlich gut angeschlagen haben. Den beiden andern gegenüber, die keine „Schierlinge", sondern ausgemachte Dichter sind, ist der Dritte doch noch zu sehr „Flüchtling".*

*

Hebbel-Gedenktafel.

Viel mehr als von dem Gebrauch, Gedenktafeln an den Geburts- und Sterbehäusern von Männern anzubringen, welche der Welt genützt haben, wie Hebbel, würde ich mir von der entgegengesetzten Übung versprechen, die Stätten, wo Schädlinge hausten, durch Warnungstafeln abschreckend zu machen.

*

* Gegen Kalauer besonders empfindlichen Lesern diene zur Nachricht, daß Herr Hoffänger Huber keine Besuche empfängt.

Anmerkung der Redaktion.

Wiener Luft

Theaterbericht

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 20)

Das Theater an der Wien brachte vergangenen Freitag eine Posse „Wiener Luft", welche sich als eine Art Lachgas bewähren sollte und von den an dieser Bühne in dieser Saison aufgeführten Stücken der Rest war, und wie Hamlet sagt: Der Rest ist Schweigen!

Hoffänger Huber

*

Wiener Münchener Theaterbrief

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 23)

Hochverehrliche Redaktion!

Wie Ihnen ohnehin bewußt sein dürfte oder auch nicht, so sind die Meininger und die Münchener die beiden dramatischen Ahasverosse, welche ganz Deutschland ohne Rast durchjagen, um unter verschiedenen Zeichen zu siegen.

Betrachten Sie die Bildnisse der geistigen Leiter dieser beiden Gesellschaften: des herzoglich meiningischen Regisseurs Cronegk und des königlich bayerischen Hofschauspielers Hofpauer, so finden Sie deren verdienstliche Brüste auch mit den verschiedensten Siegeszeichen in Gestalt von Orden und Sternen geschmückt; ein erfreulicher Beleg dafür, wie die Kunst in höchsten Kreisen gewürdigt wird, besonders wenn sie deren Cerclen nicht stört.

Mit dem Blicke zielbewußter Vogelperspektivität setzten die Meininger ihre Füße auf den wunden Punkt unserer dramatischen Kunst, auf das klassische Stück. Sollte dieses fürderhin ziehen, so mußte ihm Vorspann geleistet werden; der Schwerpunkt durfte nicht mehr in die Dichtung, er mußte wo anders hin verlegt werden; der Schauplatz, die Dekoration mußte fürs erste den Zuschauer mit zwingender Archäologik gefangen nehmen, der Zweifel an die auf den Fuß und in den Fluß der Jamben gesetzten Gedanken und Gefühle mußte durch Requisiten und Kostüme von beglaubigter Echtheit niedergeschlagen und durch das in den Gang der Handlung mit Zentaurengetrappel eingreifende Aufgebot von Getümmelszenen die Schlafsüchtigsten im Auditorium aufgedonnert werden.

Dieses Programm hatte, wie Sie wissen werden oder auch nicht, vollen Erfolg.

Die Münchener nahmen daraus in das ihre nur die Dekoration, kostümierte, requisitorische Echtheit und die Massenverwaltung herüber, so weit sie in den gepflegten Rahmen ihres Genres, nämlich des ober- und niederbayerischen Bauernstückes paßt; dasselbe ist ein Zweig des Volksstückes an sich, es kommt noch die Echtheit des Dialektes hinzu, die ihm für Nord- und Nordostwest-Deutschland eine gewinnende Unverständlichkeit sichert. Doch ist die Wirkung von Bauernkomödien, wie sich unser geehrter, in Abwesenheit befindlicher Herr Redakteur wohl am allerwenigsten zu leugnen unter-

winden dürfte, eine denklich größere als die aller anderen dramatischen Leistungen; bei diesen mag das Publikum das Theater erbaut verlassen, bei ländlichen Stücken verläßt es dasselbe aber in dieser Stimmung zweiter Vergleichungsstufe: erbauert!

— — — — — — — — — — — — — — — — — — —*

Für ihr Wiener Gastspiel bringen die Münchener Gäste keine Novitäten. Den „Herrgottschnitzer", „Prozeßhansel", „'s Nullerl", „Im Austragstüberl" u. s. w. hatten wir schon Gelegenheit, an verschiedenen Wiener Bühnen zu sehen, indessen ist das gerade geeignet, um die Eigenartigkeit der Gesellschaft ins rechte Licht zu stellen.

Es kommt also alles auf die Aufnahme der Gesellschaft seitens des Publikums an, diese ist ausschlaggebend, und der allgemeinen Anerkennung gegenüber, welche in den ersten beiden Stücken, „Der Herrgottschnitzer von Ammergau" und „Der Prozeßhansel", den Herren Neuert, Hofpauer, Albert, Langhammer und Bäumle, den Damen Schönchen, Hücker, Volkmar und Jenke zuteil wurde und auch der ganzen Eigenart der Gesellschaft galt, beeile ich mich, die vorhin scherzweise ausgegrabene und geschwungene kritische Streithanslaxt wieder einzugraben, und schließe mit dem besten Wunsche für die Gäste, nämlich den, um schlechtes Wetter, denn sonst „gang's gfahlt".

* Hier war der Setzer nur durch gütliches Zureden zu bestimmen, seine Arbeit weiter zu führen.

Anmerkung des Faktors.

Bei no so schön'm Gspiel,
Ob's Ernst oder Gspoaß is,
Vasprechts eng nit zviel,
Wann 's gar a so hoaß is;
Hitzt müßts es schon nehma,
Do künftig seids gwitzt
Und tuts wiedakämma,
Wann nöt m'r so schwitzt!

Mit echten Schweißperlen auf der Stirne unterfertigt sich auch einer sehr geehrten Redaktion ergebenster

Hoffänger Huber

*

Österreich-Ungarn, wie es lebt und liebt

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 37)

Verehrliche Redaktion!

Ein Götterwetter ließen die Wettergötter für die Theaterdirektoren hereinbrechen, das jedem den Tempel der Natur verleidet, in welchem alle Brausen und Windmaschinen aufgezogen sind, so daß sich ein armer Sterblicher naß und zähneklappernd in den Tempel der Kunst flüchtet, woselbst der Aufruhr der Elemente nicht an ihn, sondern an die Darstellenden herantritt und man vom Trockenen aus die Nassen und Frierenden betrachten kann, was zugleich nach dem uralten Aristotelischen Rezept Furcht und Mitleid erweckt; Furcht, daß es einem, wenn man acht Tage länger auf dem Lande ge-

blieben wäre, auch so widerfahren könnte, und Mitleid mit demjenigen, der sich so anstellt, als wie es einem e r-, wenn man nicht g e gangen wäre.

So konnten und können denn auch die Tempelritter der Kunst, wollte sagen die Kunsttempelbesitzer und Großauguren des Geschmackes, ihre Tempelpforten und zugleich die Kassen öffnen und eines guten Erfolges gewiß sein; das Theater an der Wien tat es mit mehr oder weniger erprobten abgespielten Stücken, mit einer Novität tat es aber Direktor B l a s e l in der Leopoldstadt, indem er mit dem Komiker B l a s e l eine echte und rechte Josefstädterei vorführte: „Österreich-Ungarn, wie es lebt und liebt".

Allerdings wird der mehr oder minder verehrliche Zuschauer aus diesem, nach einem etwas ältlichen Rezepte „Jagd nach dem Florentiner Strohhut" zugeschnitzelten Schnitzelrennen nach neuen Guldenzetteln oder auch nach alten, nicht ganz klug daraus werden, wie man in unserer zweigeteilten Monarchie zis- und transleithanisch lebt und liebt, es ist dies, was das Leben anlangt, eine verwickelte, und was das Lieben betrifft, sobald es nationalkreuzweis geschieht, eine etwas verwutzelte Geschichte, aber der erste Komiker, den Herr Direktor B l a s e l in ihm selbst vorzuführen die Ehre hat, hilft einem darüber einigermaßen hinweg.

Indessen mag nicht geleugnet werden, daß es bedenklich stimmt, schon jetzt in den Blättern der Notiz von ausverkauften Häusern zu begegnen, ein

Wiener Theaterdirektor soll sich hüten, zu Anfang seine Kasse zu voll zu nehmen, es ist dies nicht ratsam, denn der schlichte Mann im Volke wird dadurch so eingeschüchtert, daß er glaubt, keinen Platz mehr bekommen zu können, er läßt also auch den Versuch, einen solchen zu erlangen, als aussichtslos fallen.

„Hoffnungslos weicht der Mensch der Götterstärke."

Und die Direktion sieht sich genötigt, mehr Sitze, als sie es gerade not hätte, zu verschenken.

Es täte es am Abende die gewisse Tafel „Logen und Sperrsitze vergriffen" auch, ohne die Journale benützen zu müssen, das Aushängen dieser sehr schönen inschriftlichen Vermeldung würde aber allen Theaterdirektoren auf das herzlichste gönnen, um bei dem Niedergange Wiens einen kleinen Aufschwung konstatieren zu können,

Ihr sehr ergebener

Hoffänger Huber

*

Der Herr von Kemmelbach. — Der Fleck auf der Ehr

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 38)

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Eigentlich, was ich schon lange bemerken wollte, bringen Sie durch Ihr wöchentlich einmaliges Erscheinen meine kritischen Erörterungen um

alle aktuelle Wirkung, es liegt da Ort und Zeit zu weit auseinander; lob ich ein gutes Stück, so gehen die Leute längst schon ohne mein Imprimatur in das betreffende Theater hinein, und tadle ich ein minder geratenes Musenkind, so gingen sie längst auch ohne meinem rhadamantenen Spruch aus dem betroffenen hinaus.

Was sag ich z. B. so hintennach
Über den „Herrn von Kemmelbach"?

Etwa, daß dieses lustige Stück das Repertoire beherrscht? Es kam eben als das erste an die Reihe und ist sozusagen Alleinherrscher. Ich kann also höchstens konstatieren, daß es sehr erfreulich ist, daß sich der neue Direktor der Josefstadt mit einer guten Truppe versehen, daß er sich mit einem Stabe bewährter Führer, Suppé und anderen, umgeben hat und daß alle Hoffnung vorhanden ist, daß die Sündflut der Berliner- ins Wienerische verwässerten Possen sich verlaufen werde; Herr Direktor Giesrau sandte gleich dem Vater Noah schon Taube aus.

Dieser Kalauer lag so nahe, daß ich mir auf ihn nicht einmal etwas einbilde, ebensowenig bilde ich mir ein, den Lesern Ihres Blattes über die am 14. d. M. erfolgte Eröffnung des Deutschen Volkstheaters etwas Neues sagen zu können, das nicht schon längst in den Tagesblättern gestanden hat.

Was das Eröffnungsstück „Der Fleck auf der Ehr" anlangt, so bindet mir eben die letztere die Zunge, denn die Leute könnten bemerken, daß ich

und Sie, geehrter Herr Redakteur, in einem zu nahen verwandtschaftlichen Verhältnisse stehen und einen solchergestalt herauswüchsigen kunstkritischen Nepotismus übel vermerken, wenn auch nach Altmeister Goethe nur die Lumpe bescheiden sind und der Brave sich seiner Tat freut, doch mögen Sie sich in der Tat der Darstellung freuen; derselben gerecht zu werden, hätte ich — nahezu acht Tage hinterher stolpernd — höchstens die abgebrauchte rezenzierliche Phrase zur Hand, daß ich, um alle Verdienten namhaft zu machen, den Theaterzettel abschreiben müßte; welcher gefährlichen Drohung ich mich aber enthalten will.

Man kennt und nennt bereits die Namen, und Kritik und Publikum hat bereits jedem auf der Jakobsleiter des Erfolges sein „Spreißel" angewiesen.

Wo ich aber nicht zu spät komme, da komme ich zu früh und den Bericht über die eben stattgefundene zweite Vorstellung des Deutschen Volkstheaters, Franz von Schönthans und Gustav Kadelburgs Lustspiel „Die berühmte Frau", kann ich nur unter die „nach Schluß des Blattes" eingelangten Nachrichten einreihen.

In kürzester Fassung also gebe ich Ihnen bekannt, das Stück, eine der bekannten Momentaufnahmen deutschen Philistertums, hatte einen Heiterkeitserfolg, um den sich die neuvorgeführten Schauspielkräfte, von welchen in erster Linie Herr Weisse, Fräulein E. Hellmesberger, Frau Berg, Herr Giampietro zu nennen wären, sehr ver-

dient machen, Herrn **Kadelburg** könnte ich immer hinzunennen, aber mein linguistisches Gewissen legt mir ihm gegenüber einige Reserve auf, er soll nämlich ungarisch-gebrochenes Deutsch sprechen, nun bricht er zwar das Deutsche, aber er gibt keinen Paprika dazu. Nebstbei bemerkt, schmeichelt dieser Ungar den Ungarn in ganz auffälliger Weise; ist das eine politische Signatur des Tages oder eine — unpolitische?

Hochachtungsvoll

Hoffänger Huber

*

Kapitän Fracassa. — Maria und Magdalena

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 39)

Verehrliche Redaktion!

Wieder in der Lage, als Tagesblätternachtreter nichts Neues über den Gang der Handlung und den Schwung der Darstellung berichten zu können, gestatten Sie mir, in einem **Fracassa-Frikassee** Ihnen meine angeflogenen Gedanken und aufgestoßenen Beobachtungen mitzuteilen.

Das Theater an der Wien ist, wie in der letzten Zeit das **erste**, nunmehr das **einzige** Operettentheater Wiens, da die Direktoren der anderen Bühnen sich entschlossen, dieser Kunstgattung **müßig zu gehen**, was man bekanntlich mit dem technischen Ausdruck **Arbeits**teilung belegt.

Die Gestalt des Kapitäns Fracassa ist uralt, ich will nicht, auf die Gefahr hin, meine Finger mit Jahrhunderte altem Staube zu bemengen, auf Plautus' „Miles gloriosus" und dessen Enkelkind, Holbergs „Großprahlerischen Soldaten" hinweisen, sondern nur bemerken, daß sich diese Figur des schmarotzenden, pumpenden, feigen Soldaten auch in der Operette als wirksam bewährte und sohin das Alte in derselben gut war.

Der „Kapitän Fracassa" des Herrn Girardi war, der Rolle angemessen, von den denkbar schlechtesten Eltern, daher eine überaus erheiternde Leistung.

Ausgestattet ist diese alte Rolle mit neuen, ganz artigen Witzen, da aber Herr Zell nie sans genée zu arbeiten pflegt, so weiß ich nicht, wem das Lob für diese Ausschmückung gebührt.

Von dem neuen Operettenliebhaber (nicht zu verwechseln mit Amateur) Herrn dell Zopp ließe sich sagen und singen:

Er ist ein lieblicher Tenor,
Nur ungefüg noch in Gebärde;
Bewahre Gott die Direktion davor,
Daß er bald Liebling werde,
Ein solcher ist von Zeit an,
Man weiß es ja, ein Streit-mann!

Was die übrigen Mitwirkenden anlangt, so traten sie für ihre Parte mit Mut ein, Herr Natzler mit Über-, Fräulein Link mit An-, Fräulein Biedermann mit keckem und andere mit anderem Mut.

Trotzdem fehlt mir der, der Novität einen Kassaerfolg zu prophezeien; die Komik bildet wieder das Beiwerk und eine verwurlte, ernst genommen sein wollende, in Venedig des vorigen Jahrhunderts spielende Handlung macht uns die Honneurs des Hauses!

Zu erwähnen wäre noch, daß einige Blätter an dem im Stücke vorkommenden Einbruchsdiebstahl aus Geschäftsehre Anstoß nahmen; auf dem Gebiete der Operette (!!!), wo es doch mit derlei weder Librettist noch Komponist so genau nehmen!

Die gefällige Musik gefiel.

*

Im Deutschen Volkstheater fand an demselben Abende eine Vorstellung von Lindaus „Maria und Magdalena" statt, welche eine sehr beifällige Aufnahme fand und dem Publikum die angenehme Bekanntschaft mit neuen Kräften dieser Bühne vermittelte. Herr Dessoir, Frau Keller sind vor allem zu nennen und Herr Kadelburg, der diesmal keinen Ungarn zu radebrechen hatte, konnte seine schauspielerischen Tugenden in heiterem, bonvivanellem Lichte ungetrübt leuchten lassen. Was zu konstatieren nicht ermangelt Ihr diesmal unter keinem Gewissenszwange stehender

Hoffänger Huber

*

Die Bluthochzeit. — Die Himmelsleiter

(„Wiener Luft“, 1889, Nr. 40)

Verehrliche Redaktion!

Am 26. des verlaufenen Monats getraute sich das Deutsche Volkstheater durch Lindners „Bluthochzeit“ seine Verbindung mit dem Trauerspiele einzugehen; das Publikum wohnte dieser Trauung als Beistand bei und sein Applaus war das Brautgeschenk. Die Neuvermählten konnten damit zufrieden sein.

Die Darstellung hielt sich in jenen Grenzen, welche das Spiel nicht als Ernst erscheinen läßt, das Publikum ließ sich daher die etwas grellen Effekte des „starken“ Stückes gefallen und rief nach jedem Aktschlusse die Darsteller, Gerechte und Bösewichter, stürmisch heraus, um sich von deren Wohlbefinden zu überzeugen.

Kurz, die Zuschauer lernten auf leichte, ich möchte sagen, auf eine Art Ollendorffsche Methode in vier Akten von 7 bis 1/2 11 Uhr das Gruseln. Dem einzigen Herzog von Anjou gelang es, die düstern Zuschauerstirnen für einen Augenblick zu entwölken; es sollte sein letzter sein; heute spielt schon ein anderer Darsteller diese Rolle. Ich finde das sehr ungerecht, man soll einem Künstler selbst die falsche Auffassung einer Rolle hingehen lassen, wenn er damit nur einen Effekt erzielt. Über die Art desselben mag sich streiten lassen, aber das kann doch für ausgemacht gelten, daß im Trauerspiele ein aufgesetztes, heiteres Lichtlein befreiend wirkt!

Da nun aber für diese Freiheit, die ich meine, der Direktion der Sinn zu mangeln scheint, so mag sie immerhin an ihrer Verbindung mit dem Trauerspiele festhalten, aber nur nach — Kräften!

*

Es war gewiß kein guter Dämon, der dem Herrn Direktor Blasel die „Himmelsleiter“ gehalten hat, denn die ist gewiß nicht jene, auf der man von Erfolg zu Erfolg steigt.

Wenn etwas mit dieser am 28. September stattgefunden habenden Aufführung versöhnen könnte, so war es die Vorführung dreier Debütantinnen, der Fräulein Jenny Burg, Jeanne Negri und Gusti Moser, welche im Vereine mit dem engagierten Fräulein Schütz ein recht anmutiges Quartett bildeten.

Die „Harben“ der Erstgenannten sowie die „Reschen“ der letzten, die „Netten“ und „Atträttität“ der beiden anderen sind erfolgverheißend.

Eine Bühne, die in einer Zeit, wo über die Abnahme der weiblichen Verstellungskunst so allgemeine Klage geführt wird, über vier versprechende Kräfte verfügt, braucht sich den Mißerfolg eines Stückes noch nicht besonders zu Herzen gehen zu lassen.

Direktor Blasel hat seine Amazonengarde, er kann sie zum Siege führen, dazu darf er sich aber seine Operationspläne nicht von Berlin verschreiben, wo auf Wiener Terrain geschlagen werden soll.

Etwas verblüffend wirkte es, daß gute Freunde

von zweien der Debütantinnen den Erfolg derselben bereits eskomptiert und in Blumenspenden umgesetzt hatten. Erst soll man da denn doch dem Publikum das Wort lassen, denn dieses ist nicht zu überzeugen, daß eine Schauspielerin, weil ihr vom Orchester Blumen zugereicht werden, auch gut gespielt habe, es ist nur damit einverstanden, daß eine Schauspielerin, die gut gespielt hat, Blumenspenden empfängt.

Zu welcher Bemerkung mich übrigens nur meine Objektivität veranlaßt, und ich mich gänzlich außer Verdacht erachte, sie aus Buschenneidigkeit getan zu haben!

Ihr sich aus Blumen nichts machender

Hoffänger Huber

*

Der Vasall von Szigeth. — Der Fall Clemenceau. — Die Rantzaus

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 41)

Verehrliche Redaktion!

„Der Vasall von Szigeth" und „Der Fall Clemenceau" waren die Neuheiten der Woche.

Der „Vasall" bewies nur wieder einmal, welche grundschlechte Charaktere die grundtiefen Bässe abgeben, von denen — wie oft erlebt — ein einziger imstande ist, zwei Tenöre, einen Sopran und etwa noch einen Alt dazu ins Verderben zu singen. Entweder ist ein solcher ein rücksichtsloser Spötter, der durch sein tölpelhaftes, nur auf sein Behagen ab-

zielendes Gebaren die edelsten Regungen und Strebungen der in anderen Tonarten sich ergehenden Colora-Touristen persifliert und parodiert, oder er ist geradezu ein kontrapunktiertes Scheusal, dem es nicht genug ist, erlesene Schandtaten in des Wortes verwegenster Bedeutung schlechtweg zu verüben, er muß dabei noch singen, etwa wie ein Privatdiener beim Stiefelputzen pfeift oder ein Stubenmädchen trällert beim Vasenabstauben und -zerschlagen.

Während er die anderen Stimmen, wenn sie gegen ihn aufkommen wollen, oft in geradezu beängstigende Höhen der Tonleiter hinaufjagt, macht er sich spöttisch oder Untaten schnaubend auf den untersten Sprossen derselben breit, daraus erklärt sich auch, warum diese alle anderen deckende Stimmbegabung als Symbol des Grobmateriellsinnlichen bei der Oper im Gebrauche steht, um den Kampf der Materie gegen den Geist, des Bösen gegen das Gute zu vertonen, und nur selten geht ein unbäßlicher Bösewicht über die Opernbühne.

Ein solcher tönender Halunke ist auch der „Vasall“, er braut Zauber- und Liebestränke, bringt durch einen letzteren einen Bruder in den Besitz der Braut des anderen und der andere den ersteren um, alles weil der Herr Vater der beiden jungen Herren bei der dermaleinstigen Braut des Bösewichtes auf das gute alte Recht der ersten Nacht nicht Verzicht leisten wollte. Ei, sieh mal einer an, warum hätte denn der alte Herr, der zur in Frage stehenden Zeit gewiß noch nicht einmal ein solcher war, das tun

sollen, ehe ein Landtag, eine Ständeversammlung, oder sonst eine parlamentarische Vertretung, den bewußten Brauch paragraphaliter aufhob?

Aber aus solchen Konflikten zwischen Recht und Billigkeit, wo, was dem einen ganz recht ist, dem andern unbillig erscheint, zaubern Komponisten und Dramatiker ihre drei bis vier Akte mit Leichtigkeit hervor. Denkt sich ein Dichter, daß er's mit dem Sprachgebrauche allein richtet, so fertigt er aus solchem Konflikte ein Schau- oder Trauerspiel und steckt den Gewinn allein in die Tasche, hat er aber das Gefühl einer unzureichenden Gedanklichkeit, so ordnet er sich der reinen Empfindungssphäre der Musik unter und teilt das Erträgnis mit dem Kompositeur und so entsteht eine Oper.

So oder ähnlich handelten die Herren Luigi Illica und F. Pozza und unterordneten sich dem Kompositeur Ant. Smareglia, der als Neuitaliener schon längere Zeit die Ohren der Mitwelt auf sich gezogen hat und der auch an unserer Hofoper freundliches Gehör fand.

*

Auf den „Fall Clemenceau" läßt sich eigentlich der alte Coupletrefrain anwenden:

„Solche Fälle, no ja,
Warn schon tausendmal da!"

Seit sich der Ehebruch die weltbedeutenden Bretter erobert hat — man weiß nicht, spiegelt dabei die Bühne das Leben oder reflektiert letzteres die

erstere — ist eigentlich ein betrogener Gatte gar keine Neuheit mehr, es kommt einem bisweilen vor, als würde er von den modernen Bühnenschriftstellern wie ein Stück Hausrat empfohlen, „das in keiner Familie fehlen sollte“!

Einsichtige Kritiker drückten daher über die Abgenütztheit des Sujets ein Auge zu und hielten das andere um so offener für die wirklichen Neuheiten der Novität; sie versicherten, ein wirkliches, wahrhaftes Modell, das auf offener Bühne Akt steht, ein solches Atelier und solche Salöner (die Ausstattung des einen, Verdienst des Herrn Jauner, der andere das des Fräuleins Schönerer) gehörten zu dem Neuesten!

Es wäre also auch für jene Zuschauer vorgesorgt, welche sich für das Schicksal des Bildhauers Pierre Clemenceau nicht interessieren sollten.

Der arme Bildhauer verliebt sich in die bildschöne Tochter der abenteuernden, russisch-polnischen Gräfin Dobronowska; das Mädchen ist, nach den Versicherungen der kupplerischen Frau Mutter, „für einen Thron geboren“, da sich aber, obzwar in unserer Zeit die Prätendenten just nicht rar sind, doch kein Thronhalter finden will und ein in das Kind verliebter junger Vetter nur die Aussicht auf eine Millionenerbschaft hat, welche die Zählebigkeit des Herrn Papas zu einer von ziemlich weiter Perspektive macht, so wird sowohl Thron als auch Millionenerbschaftspanorama zur Seite geschoben und Pierre Clemenceau, der im aufsteigenden Knoten seines Ruhmes stehende

Bildhauer, als Eidam, beziehungsweise Gatte gutgeheißen.

Während nun Herr Clemenceau Isabella Dobronowska zu seiner Gemahlin macht, erbt der bewußte Herr Vetter die väterlichen Millionen, er tritt nun mit gespickten Taschen und vollen Händen in Paris auf und macht Frau Clemenceau zu — etwas anderem.

Nachdem das Bedientenvolk, die persönlichen Freunde des Ehemannes, die Mutter desselben, die aus Gram darüber stirbt, und wenn nicht die ganze, so doch die „halbe Welt" von Paris dahinter gekommen, nur Herr Pierre Clemenceau nicht, weil ja in solchen heiklen Fällen Dienstesergebenheit, Freundschaftsgefühl, ja selbst Mutterliebe es für geboten erachten, den Betrogenen in einem von aller Welt belächelten Blindekuhspiel mit einem eingebildeten Glücke herumtänzeln zu lassen, fügt es ein Zufall, eine Verletzung des Briefgeheimnisses, daß endlich auch er, der Hauptbeteiligte dahinter kommt.

Er sticht den Nebenbuhler im Zweikampf etwas an, seine Frau entläuft ihm und er ihr. Er geht nach Rom.

Seine Frau sucht sich einen noch lukrativeren Anbeter, einen Herzog; aber man kennt ja diese Sorte Damen, die ein ebenso großes Herz wie weite Taschen haben, um das Bedürfnis für das erstere zu decken, bedarf es eines ... Louis' und diese Stelle hat Isabella ihrem entronnenen Gatten zugedacht und der von Leidenschaft verblendete Mann kommt

von Rom herzugelaufen und hat nicht übel Lust, die gedachte ehrenvolle Stellung anzunehmen und sofort anzutreten; er verlangt den Besuch Isabellens „heute noch", da sie sich aber für bereits anderweitig vergeben erklärt, gerät er in Wut und erdrosselt das Weib.

Konstantin, sein Freund, stürzt durch die erbrochene Türe herein und stellt die, durch den Augenschein sich als ziemlich überflüssig ergebende Frage: Was hast du getan?

Aber die Geschichte mußte ja mit einer Phrase schließen und so antwortet Pierre mit Pathos: Ich habe eine Dirne getötet!

Das ist rücksichtsvoll für unsere keuschen deutschen Ohren, das Wort „Dirne" dürfte französisch weniger harmlos lauten.

Im übrigen ist es auch im französischen Strafkodex nicht gestattet, Dirnen zu töten, und so ist der Fall Clemenceau fertig.

Der Frau Wilbrandt-Baudius als Gräfin Dobronowska gebührte die Palme des Abends; dieselbe wird sich übrigens unter den ihr vom Orchester hinaufgereichten Blumenspenden ohnedies gefunden haben. Die Künstlerin leistete ganz Ausgezeichnetes. Adele Sandrock (Isabella), Amalie Bleibtreu (Clemenceaus Mutter), Richard Tauber (Clemenceau), August Kormann (Clemenceaus Freund) waren gute Repräsentanten der ihnen anvertrauten Rollen. Bemerkenswert ist, daß das Modell, Therese Wirth, ganz auffallend gut und natürlich seinen kleinen

Part sprach, Fanni Wildau, die ihre Kammerzofe mit etwas tragischen Tonanfällen ausstattete, hätte sich daran ein Beispiel nehmen können.

*

Im Wiener Volkstheater gingen verflossenen Freitag die noch vom Stadttheater bekannten „Rantzaus" in Szene. Der Erfolg war ein schöner, der Hauptträger desselben war Herr Dr. Tyrolt und ich bin und verbleibe Ihr sehr ergebener

Hofsänger Huber

*

Strohmännliche Aphorismen

vom Hofsänger Huber

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 42)

Was nur der Fasching entschuldigt, soll man sich um Allerheiligen herum nicht gestatten.

*

Man sollte nicht denken, wie schwer es ist, aus zwei guten alten Stücken: Friedrich Kaisers „Schneider als Naturdichter" und Benedix' „Doktor Wespe", ein neues, schwaches Stück zu machen!

*

Also ist auch im Deutschen Volkstheater der unbestrittene laute „Heiterkeitserfolg", den nur das Gewissen der Rezensenten im stillen bestreitet, eingezogen!

Es tut mir in der Seele weh,
Wenn ich dich in der Gesellschaft seh!

*

Ist es komisch, wenn sich ein Mensch in einem Schranke versteckt, so ist es komischer, wenn sich ein zweiter in einem zweiten und am komischesten, wenn sich ein dritter in einem dritten Schranke verkriecht, und doch kann man nicht sagen, daß dabei schrankenloser Humor waltet.

*

Wenn man die Bühne — einer veralteten Anschauung nach — als Erziehungsanstalt betrachtete — so gäben die Herren Osten und Davis Turnunterricht.

*

Die Theaterwoche

Aphorismen vom Hofsänger Huber

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 43)

Es war eine bewegte Theaterwoche und dabei kam doch nichts vom Flecke. Jede Bereicherung des Repertoirs zeigte von der Verarmung der dramatischen Kunst.

*

Das Opernhaus, das sich in neuerer Zeit auf Exhumierungen verlegt, glaubte vermutlich mit Webers „Drei Pintos" doch zu viel geboten zu haben und brachte daher Lortzings „Zwei Schützen", welche aber nach des genannten Maestros beiden Treffern, „Waffenschmied" und „Zar und Zimmermann", nicht ins Schwarze trafen.

*

Dr. Förster lud das Publikum ins Burgtheater zu Fuldas „Wilder Jagd". Eine berühmte Frau, ihres Zeichens Malerin, und deren Gatte, ein deutscher Gelehrter, wurden dabei auf die Strecke gebracht.

Die Jagd galt eigentlich der wilden Jagd nach Glücksgütern und Ehrenstellen und ist diese wilde Jagd trotz des Titels ein zahmes Stück; denn die wilden Jäger, das professorliche Ehepaar, retten sich auf ganz gemütliche Weise aus dem aufreibenden Gejaid und stürmenden Troß in die deutsche Familienstube.

Die wirklich sich abhetzenden wilden Jäger aber gäben, meines unmaßgeblichen Erachtens nach, eher einen tragischen Vorwurf, denn an der Spitze der wilden Jagd reitet bekanntlich der leibhaftige Gottseibeiuns, und wer mit dem Teufel reitet oder von ihm geritten wird, dem ist nicht zu helfen!

*

Im Deutschen Volkstheater gingen drei kleine einaktige Stücke über die Bretter, eines polnischen, das andere französischen und nur das dritte deutschen Ursprungs.

Auch der Erfolg war ein gemischter.

Diese neue Bühne bemächtigt sich nach und nach aller alten dramatischen Kunstgattungen, so daß man besorgt frägt: Was bleibt für die anderen?

*

Im Carl-Theater trat Nigerl, die bekannte, von Pötzl geschaffene Feuilletonfigur, seine Reise nach Paris an.

Man konnte mit dem Ungarn, der vor dem schlechtgetroffenen Bilde seines Vaters stand, ausrufen: „Armer Nigerl, wie hast du dich verändert!"

Direktor Blasel setzte alle seine Kraft, die komische wie die physische (er kam gar nicht von den Brettern weg) an das Gelingen, es wäre ihm das letztere zu wünschen.

Er leistete sogar das Höchste — ein Couplet auf dem Eiffelturm! Der Eiffelturm als Schauobjekt in der Leopoldstadt ist jedenfalls ein panoramabler Genuß, aber er regt die Frage an: Auf welcher Plattform ist unsere Wiener Posse wohl schon angelangt?

*

Der dumme August. — Wilhelm Tell

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 44)

Verehrliche Redaktion!

Bevor noch am Theater an der Wien der „Fall Clemenceau" fällig wurde, hat die Josefstädter Bühne den Haupteffekt dieses Stückes, die slawisch-deutsch redende weibliche Rolle, sich herübergeholt, nur wurde aus der Russin-Polin eine, klarstes Hochdeutsch sprechende Prager Tschechin.

Diese „Amalie Seiler" ist die Gattin des „August Seiler", eines Cafetiers, den seine Gäste mit dem

Spitznamen „der dumme August" belegen; ganz mit Unrecht, denn der geehrte Zuschauer, der sich von diesem August irgendwelche imponierend dumme Streiche verspricht, täuscht sich gründlich; außer der sehr gewöhnlich auf der Bühne — ich weiß nicht, ob auch im Leben — vorkommenden Dummheit, im vorgeschrittenen Alter noch den verfluchten Kerl spielen zu wollen, ist dem Kaffeesieder keine andere vorzuwerfen.

Diese lasterhafte Neigung erwacht erst in ihm, als er von dem durch einen „Extrablatt"-Roman zur Reue über eine Jugendsünde gerührten und geführten Gastwirt, seinem Freunde Klemens Lederer, nach Wien geschickt wird, um der mittlerweile stark herangewachsenen Frucht jenes Verhältnisses nachzuspüren, wobei der reuige Vater, der durch seine Entfernung aus dem Geschäfte bei seiner Frau keinen Verdacht erwecken will, die Kosten tragen zu wollen erklärt.

Erlauben Sie, daß ich nach dieser hübschen Periode Atem schöpfe. Uff! Ich beginne sofort als ein neuer Frauenlob, da ich von der Gastwirtsgattin zu berichten habe, daß dieselbe hinter das Geheimnis des Gatten gekommen und zur An- und Aufnahme des Findlings nicht nur bereit und entschlossen ist, sondern mit demselben dem Manne sogar eine Überraschung bereiten will; da dies nur durch die Herbeischaffung des Kindes zu bewerkstelligen geht, welche wieder nicht durch die Frau Gastwirtin bewerkstelligt werden kann, so wird die Frau Kaffeesiederin, die Freundin, angegangen,

vorläufig Erkundigungen einzuziehen, wozu sich dieselbe nach einigem Sträuben um so leichter bereden läßt, als sie zu einer Schwester nach Baden reist, um von da einen Abstecher nach Wien zu machen und einem Jugendfreunde, Prokop Sawadil, eine Zusammenkunft zu gewähren.

So trifft denn ungeahnt das Ehepaar Seiler zugleich in Wien ein und forscht nach dem Kinde, das nach einigem drolligen Wirrwarr glücklich gefunden wird, in Gestalt eines Deutschmeisters.

Die Darstellung war recht wacker und gerundet; die Palme des Abends gebührte der deutsch-radebrechenden Kaffeesiederin, welche von Fräulein Fischer in trefflichster Weise zur Geltung gebracht wurde.

Die Palme war wieder als in den neuzeit üblich werden wollenden Blumenspenden enthältlich zu vermuten. Die Herren Müller, Ewald, Graselli und Frank, Fräulein Baumgarten und Griebl und Frau Dietz sind lobend zu erwähnen.

Man konnte den Abend immerhin als einen „unterhältlichen" bezeichnen.

*

Im Deutschen Volkstheater gab es am vergangenen Samstag Schillers „Wilhelm Tell", und es ging daraus für jedermann, der sich mit der Regie von Stücken befaßt, welche vor Erschaffung des Zwischenvorhanges geschrieben wurden, die weise Lehr herfür, daß die in solchen

Werken vorgeschriebenen Verwandlungen, als bei offener Szene gedacht, auch bei eben solcher vorzunehmen sind.

Schillers „Tell", so sich ein Schauspiel in fünf Aufzügen nennt, wurde durch die Zwischenakte in eine Unzahl Guckkastenbilder zerzerrt und dauerte bis 11 Uhr nachts, das ist selbst für Claqueure ermüdend.

Auslassungen über einzelnes oder einzelne von mir zu fordern, wird eine verehrliche Redaktion nicht so unbillig sein, da die Vergleichungen zu nahe liegen — nur wenige Schritte schrägüber auf dem Franzensringe — und wo die Direktion so viele Vorhänge fallen gelassen, gestatten Sie wohl auch einen darüber

Ihrem tiefergebensten

Hoffänger Huber

*

Der Pfarrer von Kirchfeld

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 47)

Verehrlicher Herr Redakteur!

Über das, wie Sie aus Zeitungsreferaten zu entnehmen in der Lage sein werden, schon etwas veraltete, immer wirksame, nunmehr doch schon verblaßte, aber ewig junge Stück „Der Pfarrer von Kirchfeld", welches ich schon im Geiste alsbald als einen zweiten „Müller ohne Kind" mit dem kritischen Dorn im Augapfel des Volkes behandelt sehe, brauche ich Ihnen wohl nichts zu schreiben,

aber die Darstellung des Stückes darf ich doch wohl streifen?

Von derselben ist nur Gutes zu sagen, ich könnte mich zu der verbrauchten, doch stets ansprechenden Rezensentenfloskel hinreißen lassen, daß ich, um dem Gebotenen und den Bietenden gerecht zu werden, eigentlich den Theaterzettel als Fleißzettel abschreiben müßte, und ich möchte sehen, wer mich hindern wollte, meine Drohung zu erfüllen, wenn mich nicht das Anstandsgefühl abhielte?!

Ich beschränke mich darauf, die Leistungen der Herren Kutschera (Pfarrer) und Martinelli (Wurzelsepp), des Fräuleins R. Helmesberger (Anna Birkmeier) in den Hauptrollen und der Herren Tyrolt, Klein sowie Frau Bergs in den kleineren Partien gebührend hervorzuheben sowie die Vorstellung im ganzen als eine der besten Leistungen des neuen Theaters zu bezeichnen.

Was, der Wahrheit gemäß, zu bezeugen nicht umhin kann

Hoffänger Huber

*

Die Fälle der Clemenceaus. — Des Urlaubers Heimkehr

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 48)

Verehrliche Redaktion!

Die Parodie hat sich in neuerer Zeit auf ein dankbareres Gebiet geworfen wie zu der Voreltern

Zeiten, wo sie es liebte, Schiller-Balladen und die dramatischen und musikalischen Meisterwerke von Vers- und Tonheroen in den Kot zu ziehen und das Strahlende zu schwärzen, wenn sie auch, wie z. B. in „Staberl als Freischütz", in ein paar Schlußchorzeilen, wie:

„Hohes kann man parodieren,
Niedres ist schon Parodie!"

vor dem lachlustigen Auditorium diese Kotzieherei und Schwarzkunst vor sich selbst zu entschuldigen suchte.

Doch dachten die Klatscher und Lacher im Innersten ihres ästhetischen Gewissens sicher — und sie lachten dabei nur noch mehr — von dem betreffenden Autor, wie es im „Lumpazi" heißt: „Schuster, du bist ein gemeiner Kerl".

Neuzeitlich fällt die Parodie über die sogenannten Sittenbilder her und macht den Anteil, den uns gute Autoren mit schlechten Stücken an den bedenklichen Erlebnissen fragwürdiger Charaktere zu nehmen zumuten, lächerlich.

Eine Leistung solchen Genres ist auch Costas „Die Fälle der Clemenceaus", welche den „Fall Clemenceau" auf das verruinierigste parodiert.

Das Stückchen ging an Seite des lustigen „Dummen August" auch auf das lustigste in Szene und werden die Besucher der erschütternden Wien hiermit gebührendermaßen auf die erheiternde Josefstadt aufmerksam gemacht. „Gschwind a Milli drauf", sagt ein altes Sprüchel und die Milli ist das erste zur Hand habende Mittel gegen Gift.

Gespielt wurde recht frisch und lebendig, einige Darsteller kamen den Urbildern so nahe, daß man wirklich manchmal für den Augenblick glaubte, die Wien stinken zu — hören.

Herr Costa wurde gerufen und er kam auch sich bedanken, er ist einer unserer älteren Bühnenschriftsteller und die finden selten Gelegenheit, sich — sehen zu lassen.

*

Eines aber scheint sich doch für alle zu schicken — nämlich für alle Bühnen — ein bißchen Operette!

Wenn man von letzterer die „leichten Reizungen" abzieht, erhält man das witzlosere Singspiel.

Ein solches wurde im Deutschen Volkstheater gegeben, der Text war nach Meisl, er war auch darnach, die Musik rührte von Josef Lanner her, die Einrichtung derselben besorgte Eduard Kremser. Die Musik wurde recht „ansprechend" zur Geltung gebracht.

Vorher ging eine Reprise des Lustspieles „Aus Freundschaft", worin man aus Freundschaft für die Autoren den Passus hätte streichen sollen, daß die vernachlässigte Frau diese Vernachlässigung in der Aufgabe des Opernabonnements empfindet.

Auf „Des Urlaubers Heimkehr" folgten Vorträge des Wiener Männergesangvereines, der sich selbst lobt, wo er mittut. Das Ganze geschah zum Besten des Garantiefonds für das Deutsche Sängerbundesfest; daher die Vorstellung mit dem Vortrage des „Deutschen

Liedes" schloß, das bekanntlich alles, „was nur die deutsche Brust mag drängen", zum Lied werden läßt, jetzt bedrängt sie der obgenannte Garantiefonds, hoffen wir, daß er wenigstens zum mit Theaterkarten bezahlten Lied geworden ist.

Dies nicht aufrichtig zu wünschen, müßte ich ja nicht sein

Ihr ergebener

Hoffänger Huber

*

Theatralische Wochenode

vom Hoffänger Huber

(„Wiener Luft", 1889, Nr. 49)

Wieder trifft's zu andern Malen,
Daß ich nach- und hinterher
Hab mit meiner kritikalen
Leistung nämliche Beschwer;
Überließen, o Spektakel,
Mir die Tagesblätter weni,
Und zwar weder vom „Orakel",
Noch der „Hochzeit von Valeni".

Letzteres wird sehr gelobet,
Wenn der Leidenschaften Glut
Es zigeunrisch auch durchtobet,
Auch das Spiel, das heißt man gut.
Kutschera und Weisse, Sandrock
Und noch sonst manch wackres Paare
Schaffen aus dem Stück 'nen Standblock
Für das Repertoare!

Im „Orakel“ aber spuken
Alte Operettfiguren
Und es fülln die Texteslucken
Griechisch-wienerische Schnurren;
Ach, der Offenbach ist lange
Eingewölbt und ausgedüftet
Und mit keiner Brechwerkstange
Wird er heuttags mehr gelüftet!



Biographie

Ludwig Anzengrubers Leben und Werke

Anzengruber hat wiederholt Anläufe genommen, sein Leben zu beschreiben. Zwar beginnt schon die erste autobiographische Mitteilung* mit dem charakteristischen Satze: „Ich habe nie viel auf mich gehalten, ich habe mich immer recht unerträglich gefunden und mich daher lieber mit anderen beschäftigt", immerhin aber fühlte er sich durch den Erfolg des „Pfarrer von Kirchfeld" verpflichtet, über seine Entwicklung bis zu seiner ersten Ruhmesetappe Auskunft zu geben, und tat es in der „Nachgeholten Tagebücherei: ‚Bis zum Fertigwerden'" sichtlich mit Lust und Liebe als ein Mann, der sich zwar zugesteht, „daß im Kampfe des Lebens die Ideale wie die Fetzen hinweggeflogen sind", dem aber das Bewußtsein, zum Kämpfer für eine hohe Idee berufen und geweiht zu sein, Würde und Haltung gibt. Die zahlreichen autobiographischen Fragmente** bezeugen, daß Erinnerungen an die Vergangenheit häufig seine Seele durchzogen und daß er eifrig sammelte. Aber zur Gestaltung gediehen diese Ansätze nicht. In der autobiographischen Plauderei: „Eine Erholungsreise"*** spricht er sich

* Bd. I, S. 229.
** Bd. I, S. 262 ff.
*** Bd. I, S. 246.

klipp und klar über die Ursachen aus: „Wenn selbst die Klärung des Wollens durch widrige Umstände verzögert wurde, wenn das Erlebte wie Fremdes, Angeflogenes, Angehaftetes, Angequältes erscheint, dann versteht man sich nicht gerne dazu, Erinnerungen zu wecken, noch viel weniger, sie leibhaftig heraufzubeschwören, man weiß nicht, ob man ihrer Herr bleibt, ob nicht ein Ungeahntes plötzlich feindselig hervorbricht und einem mit erdrückender Wehmut das Herz preßt." Die Reise ins Land der Erinnerung mißlang betrübend. Er verstand nicht „den Zauber mit der Vorsicht der alten Magier zu üben, die mit sicherer Hand den Kreis ziehen, die Lampe brennend und das Rauchwerk qualmend erhielten". Die Geister drangen in seinen Bannkreis und er floh angstvoll vor seinen Erinnerungen*. Noch deutlicher sprechen die einzelnen Aufzeichnungen. Herzbeklemmende Trauer befiel ihn, wenn er der entschwundenen Zeit gedachte, Trauer über enttäuschte Hoffnungen, zerronnene Illusionen, verstorbene Liebe verdichtet sich zu einem trüben Weh, in lähmender Melancholie ersticken alle Ansätze zu objektivierender Gestaltung des Erlebten. Der gänzlich Enttäuschte und hoffnungslos Ernüchterte hatte nicht mehr Lust, sein Leben, das er als verdorben und mißraten betrachtete, zu beschreiben; auf konkrete Anfragen hat er wiederholt sachliche Antworten gegeben**. Sein Kalender hält in Daten und

* Bd. I, S. 298.
** An Julius Duboc am 30. Oktober 1876, an Anton Bettelheim am 2. Dezember 1883, an Erich Schmidt am 19. Juli 1889.

Schlagworten Entstehungszeit und Arbeitsfristen von Dichtungen, gelegentlich auch Familienereignisse fest.

Trotz des Fehlens umfangreicherer autobiographischer Aufzeichnungen fließen die Quellen zu seinem Leben nicht spärlich. An erster Stelle stehen die fünfhundert Briefe Anzengrubers, die Anton Bettelheim gesammelt hat und die sich aus Drucken und Handschriften noch um etwa zweihundert Stück vermehren ließen. Sie werfen ein helles Licht über die Wanderjahre, versagen gänzlich für die schwere Zeit 1867 bis 1870, beginnen aber nach dem Erstlingserfolg wieder zu reden, um nicht mehr zu verstummen. Über die Mannesjahre des Dichters haben teilnehmende Freunde berichtet, unter denen an erster Stelle Wilhelm Bolin und Anton Bettelheim zu nennen sind, die sich um die Förderung des schwer Ringenden unvergeßliche Verdienste erworben haben.

I. Kinderjahre. Des Vaters Erbe

Über der Jugend Anzengrubers leuchtete kein glücklicher Stern. Mit fünf Jahren verlor er einen Vater, der bei seiner dichterischen Begabung und dem reinen Enthusiasmus für alles Schöne, wie er aus seinen nachgelassenen Schriften spricht, für den liebebedürftigen Knaben von glücklichstem Einflusse hätte sein können, und behielt nur die Erinnerung an einen freundlichen Mann, der ihm ein „Kirschenstangl“ reichte oder einmal einen Heiligenstritzel mit Honig bestrich, und an eine Abschiedsszene: „Behüt dich Gott, sei brav, mein Buberl!“ Das Erbe

war gering: eine Bücherkiste, die von dem redlichen Bildungseifer des Frühverstorbenen beredte Kunde gibt, und eine Lade mit Manuskripten, aus denen der Jüngling die Gewißheit schöpfte, eines Dichters Sohn zu sein, und die Begeisterung, des verehrten Vaters würdiger Erbe sein zu wollen.

Der große Gestalter bäuerlichen Lebens stammt aus Bauernmark*. Johann Anzengruber, Ludwig Anzengrubers Vater, der am 8. November 1844 als „Ingrossist der k. k. Hofdomänenbuchhaltung" starb, wurde am 21. März 1810 als Sohn des Jakob Anzengruber, Bauern auf dem Obermayerhofergut zu Weng, Ortschaft Mayrhof Nr. 2, Pfarre Hofkirchen an der Trattnach, geboren. Der Bauernsohn, der vermutlich über das Salzburger Lyzeum den Weg zu dem bescheidenen Ämtchen mit dem langen Titel fand, das er bekleidete, vermählte sich am 13. Februar 1838 mit der vier Jahre älteren Maria Herbich, Tochter des Apothekersubstituts Kaspar Herbich, und dessen Gemahlin Barbara, geborenen Widtmann. Aus dieser Ehe wurde Ludwig Anzengruber als zweites Kind — ein am 21. Oktober 1838 geborenes Mädchen war schon am 10. November desselben Jahres gestorben — am 29. November 1839 geboren. Gleich Grillparzer stammte er also väterlicherseits aus einem oberösterreichischen Bauerngeschlecht, mütterlicherseits aus einer Wiener Bürgerfamilie. Die Ehe der Eltern muß eine ungemein innige und glückliche gewesen sein; in Maria Anzengruber ehrt

* Die Familienverhältnisse hat quellenmäßig nachgeprüft Ed. Castle, „Anzengrubers Werke" (Leipzig, Hesse und Becker) I. Bd., S. 14 ff.



Marie Anzengruber

die Mutter des Dichters

die Literaturgeschichte eine der hingebendsten und geliebtesten Dichtermütter.

Die Vormundschaft über L. Anzengruber übernahm der Schriftsteller Andreas Schumacher*. Doch war er nicht in der Lage, für die Hinterbliebenen seines Freundes viel zu tun. Die Hauptstütze der Familie scheint nach dem Tode des Vaters die Großmutter Herbich gewesen zu sein. Des Dichters Jugendfreund Franz Lipka hat sie geschildert: „wie sie strickend auf dem Sopha sitzt, neben sich das grünseidene Täschchen mit Sacktuch, Nähzeug und ähnlichen Utensilien, uns Märchen oder Erlebnisse aus alter, gar alter Zeit erzählend. Und wie konnte sie erzählen! gleich als läse sie aus einem reizenden Buche so recht anheimelnde Geschichten vor!"** Ihr Bild hat sich der Seele des Knaben tief eingeprägt, er hat ihr im „Vierten Gebot" ein Denkmal gesetzt.

Es ging den beiden Frauen nicht gut, wie die häufigen Wohnungswechsel beweisen. Der Tod der Großmutter zwang die Witwe, ein Zwirngeschäft zu beginnen, das aber keinen besonderen Ertrag abgeworfen zu haben scheint, so daß das einzige verläßliche Einkommen doch immer wieder die winzige Pension von 166 fl. C. M. bildete. Aber der Knabe dürfte von der Not nicht viel gemerkt haben. Er besuchte regelmäßig die Schule, 1847 bis 1850 die

* Ferdinand Kürnberger, „Der Vormund L. Anzengrubers" in „Nation", Bd. XIV, S. 767, abgedruckt von A. Bettelheim in den „Briefen" II/291.

** „Wiener Illustriertes Extrablatt" vom 8. Dezember 1891.

Volksschule, 1851 bis 1855 die Realschule und bewahrte die glücklichsten Erinnerungen an diese „Zeit des Hoffens, des Immer-von-neuem-Überraschtseins, an die Zeit, wo das Leben noch neu ist". „Das war ein Leben voll Sonnenschein. Stilles Wachsen von innen und außen", so charakterisiert er die Jahre, da er die Piaristenschule besuchte (1852). Im letzten Schuljahre, das die Mutter erschwingen konnte (1855), sind die Schulleistungen auffällig schlecht. Die Phantasiebegabung, die sich in den Kinderjahren durch Spiel und kindliches Dramatisieren von Märchen Luft gemacht hatte*, hinderte ihn jetzt offenbar, dem geregelten Gange des schulmäßigen Unterrichtes zu folgen. Er sprang nach der fünften Klasse der Realschule ab und trat auf Rat und Vermittlung seines Vormundes, des Schriftstellers Andreas Schumacher, als Praktikant in die Buchhandlung Sallmeyer ein, wo er 1856 bis 1858 aushielt; in den Abendstunden besuchte er die Sprachschule Georg Legat, um sich im Französischen weiterzubilden. Daß er als Bücherverkäufer fehl am Ort war**, da es ihm mehr um das Bücherlesen als um das Bücherverkaufen zu tun war, hat er selbst freimütig zugestanden***.

Bücher hatten in der Tat auf den vaterlosen Knaben von jeher eine große Gewalt ausgeübt. Als halbes Kind war er über die Bücherkiste des verstorbenen Vaters geraten. Dort fand er

* Bd. I, S. 231, 265 f.
** Bd. I, S. 233.
*** Bd. I, S. 233.

neben den „Reisen des jungen Anacharsis" auch Guthrey und Grays Weltgeschichte, die unerschöpfliche Stoffquelle für so viele Dramatiker dieser Zeit, und träumte sich zurück in entschwundene Welten. Er fand Shakespeares Werke, Schillers Prosa und die dramaturgischen Schriften von Lessing, A. W. Schlegel nebst des Aristoteles' Poetik, wichtiges Rüstzeug für einen künftigen Dramatiker, das der Knabe aber wohl kaum zu handhaben vermochte. Stärker mögen schon Swifts Satiren, Gullivers Reisen und Lukians Schriften gewirkt haben. Es ist ganz gut möglich, daß ein gewisser Hang zu rationalistischer Weltauffassung auf diese frühe Lektüre zurückzuführen ist. Den Achtzehn-Neunzehnjährigen berührten schon philosophische Fragen*. Er las und „las sich eine Unendlichkeit in die Seele; ein ewiges Ausblicken!" Dumpf regte sich der Gestaltungstrieb. Er begann, ein unberatener Autodidakt, ohne Anleitung zu malen und zu radieren. In diese Zeit versetzt er rückschauend** seine schriftstellerischen Anfänge, von denen wir nichts wissen, als daß er keine anderen Muster kannte als die Dichterfürsten Shakespeare und Schiller, einige Stücke Grillparzers und anderer Autoren und die Arbeiten seines Vaters.

Mag es daher an diesem Orte gestattet sein, der schriftstellerischen Bemühungen Johann Anzengrubers*** zu gedenken, die dem Sohne um diese Zeit

* Bd. I, S. 270.

** Bd. I, S. 250, Brief an Duboc am 30. Oktober 1876.

*** „Erinnerung an einen Heimgegangenen", von Andreas Schumacher. Aus A. Schmidls „Österreichischen Blättern für Literatur und Kunst" besonders gedruckt, Wien, A. Strauß, 1845.

erst verständlich geworden sein dürften, und zu erwägen, was sie ihm bedeutet haben mögen.

Fünf Dramen und etwas über fünfzig Gedichte, verteilt auf die Jahre 1823 bis 1844, machen den literarischen Nachlaß Johann Anzengrubers aus, den der Sohn über alle Wechselfälle seines bewegten Lebens hinüberrettete und pietätvoll aufbewahrte. Der erste Eindruck, den man empfängt, wenn man, angeregt durch die Begeisterung des Sohnes, die Dichtungen Johann Anzengrubers zur Hand nimmt, ist der der Enttäuschung. Die Gedichte zumal wirken deprimierend. Man muß sich die ganze Kläglichkeit der österreichischen Almanachlyrik in die Erinnerung rufen, um nicht ungerecht zu sein. Leicht sieht man, daß diese Verseleien aus schulmäßigen Übungen (z. B. „Der Landmann" noch „Beatus ille . . .") hervorgegangen sind. Das Niveau der österreichischen Taschenbuchlyrik übersteigen sie fast nie, erreichen es aber nicht immer. Im Geschmack sind sie sehr altmodisch. Denis wird noch ausdrücklich als Muster genannt und in einem echt vormärzlich loyalen Gedichte „Der Fürst" nachgeahmt. Die meisten Gedichte könnten, ohne aufzufallen, in dem berühmten „Wienerischen Musenalmanach" stehen, der das lyrische Gut der Zeit 1776 bis 1796 sammelt*. Es erklingen alle Töne einer spielerischen Anakreontik („Amor und die Unschuld", „Elegie auf den Tod von Wilhelminens Sperling", „Die Geliebte bei der Toilette", „Bitte um einen Kuß",

* „Der Wiener Musen-Almanach" 1776—1796" von Dr. Otto Rommel. Zweites Sonderheft der „Euphorion", Wien, Fromme 1906.

naive Verherrlichung schäferlichen Glückes u. dgl.), er gibt komisch-parodistische Gedichte („Der brave Priester", „Die Verzweiflung", „Es will nicht gehen") im Stile der anständigeren Gedichte Blumauers, pathetische Deklamationen nach dem Vorbilde von Schillers philosophischen Gedichten („An den Glauben", „Menschenleben — Ewigkeit — Jenseits", „Wesen der Liebe", „An die Hoffnung", „Napoleons Grab", „Die Zeit"), deutschtümelnde Pathetik in der Art der Göttinger („Trinklied für deutsche Musensöhne", „Lied eines deutschen Jünglings"), sentimentale Natur- und Liebesstimmungen nach Matthisson („Liebe im Lenz", „Das liebende Mädchen" u. a.), empfindsame Klagen über Einsamkeit und Nichtgeliebtsein („An das Schicksal", „Der Ungeliebte", „Lied") in deutlicher Anlehnung an Schillers Jugendlyrik, einige Gelegenheitsgedichte, darunter ein „Nachruf in die Ewigkeit. Meinem lieben verstorbenen Philosophieprofessor Maurus Berndl am 10. Jänner 1832" und „Kantate zum hohen Namensfeste Seiner hochw. Gnaden Ignaz Thanner, Doktor der Theologie und Philosophie, Studiendirektor am k. k. Lyzeum zu Salzburg". Selten erklingt ein origineller Ton, wie in der Jeremiade, die klagt, daß der Dichter in der schnöden Welt der Aktien und des Dampfes nicht auf Gehör hoffen dürfe, oder in dem Gedichte „An die Unglücklichen", das den für Ludwig Anzengruber so wichtigen Gedanken von der läuternden Kraft des Leides ausdrückt, allerdings in recht konventionellen Reimen, oder das ein kräftiges soziales Empfinden

verratende Gedicht „Arm und Reich“, aus dessen vielen Strophen Bettelheim die fast drohend klingende Gegenüberstellung von Arm und Reich herausgehoben hat; die Auflösung der Gegensätze erhofft der fromme Dichter allerdings erst im Jenseits, für das Diesseits weiß er keinen andern Rat, als die Reichen zur Wohltätigkeit zu mahnen, freilich mit dem schönen Rate:

Geben macht allein nicht selig,
Hört, ihr Reichen! Nur das Wie,
Nicht die Gabe macht gefällig,
Nur das Herz, das sie verlieh!

Der Eindruck der Armseligkeit, dem sich der Leser nicht entziehen kann, wird noch verstärkt durch die große Hilflosigkeit seiner Reimstrophen, die in einem ganz auffälligen Gegensatz zu der Gewandtheit steht, mit der derselbe Dichter in seinen Dramen den Blankvers handhabt; auch störende Austriazismen sind sehr häufig.

Und dennoch war Johann Anzengruber ein Dichter. Wären seine dramatischen Versuche alle verloren gegangen, man müßte seine Berufung zum Dichter aus den beiden Hymnen in freien Rhythmen erkennen, die, obwohl noch durchaus nicht rein in der Form, sich doch von den übrigen Gedichten abheben, wie edle Götterbilder über das Gschnaswerk eines Trödelladens emporragen. Die Hymne „An den Apoll“ stammt noch aus der Studienzeit (5. Juli 1829). Der Dichter fleht um Erhebung:

Mächtiger Vater
Der Musen, Beherrscher
Des Helikons!
Träufle von deiner geheiligten Quelle
Mir in die brennende, lechzende Seele
Nur einen Tropfen des göttlichen Borns!
Schon schwinden die Nebel,
Schon steigen Gedanken
Hoch über der Menschheit
Zertrümmerte Schranken!

Siehe, da lieg ich
Sterbliches Würmchen,
Vater, vor dir!
Löse die Fesseln der lallenden Zunge,
Flügle den Geist mir mit göttlichem Schwunge
Daß ich hinanschweb zu Olymps Revier!
Es fallen die Fesseln
Der Zunge, schon klingen
Die goldenen Saiten
Von himmlischen Dingen.

Laß mich ihn schauen,
Der Olympsbewohner
Ewigen Sitz!
Laß mich den Sang des Geschickes belauschen,
Wo die Gewässer des Pindus und Kozythus rauschen,
Wo der Kronid schwingt den tötenden Blitz!
O Götter — wie ist mir! —
Allmächtiger Glaube!
So sind sie verschwunden,
Die Fesseln von Staube!

Die Verse sind noch nicht einwandfrei, aber die Grundempfindung: Sehnsucht nach Erhebung, ist

zweifellos echt. Das gleiche gilt von dem Hymnus „An Zeus“, der in Hölderlinschem Schwunge die prometheische Klage erhebt.

An Zeus

Nimmer ertrag ich
Dieses Verhängnis,
Ewiger Zeus!
Kannst du mein elendes Schicksal nicht lösen,
Bist du nicht helfender Vater der Wesen,
Wirfst du nur Donner nach fremdem Geheiß?

Blendender Irrwisch
Ist dann dein Blitzstrahl,
Der dich nicht rächt.
Ist nur die Flur deiner labenden Regen,
Ist die Natur ihn nur wert, deinen Segen?
Und soll zugrundegehn Pyrrhas Geschlecht?

Ewig Gelage,
Fliehen die Stunden
Göttern dahin,
Hebe schenkt Nektar in goldnem Pokale,
Ewiger Jubel im himmlischen Saale,
Sehn sie die lachenden Horen entfliehn!

Aber des armen
Staubesverbannten
Flehen verhallt,
Und überlärmt von dem ewgen Getümmel,
Ruft er vergebens zum sternigen Himmel,
Nimmer erhört ihn des Olymps Gewalt!

Nimmer erhören,
Nimmer die Götter
Menschliche Not,
Und schon erstarrt mir der kindliche Glaube,
Weh mir, der wilden Verzweiflung zum Raube,
Winkt in sein Reich mir der ewige Gott.

In den Gedichten des Sohnes sollten verwandte Töne erklingen.

Seine „dramatischen Versuche" hat Johann Anzengruber in einer gereimten „Vorrede" zu rechtfertigen unternommen.

„Versuche? Und in dieser Zeit?
Was willst du mit dem Buche?
Hör, Autor, du bist nicht gescheit!"

Er sieht ein, daß nur ein Meister eigentlich das Recht hätte, auf des Pindus' Höhn zu wandeln.

„Ach Gott! Das weiß ich ja recht gut;
Doch wie ist dieser Dichtermut,
Der ungestüme, zu kurieren?
Wie läßt der wilde Greif sich bannen?
‚In einen Pflug ihn spannen!'
Erwidert man mir da.
Ich tat's — doch macht ich es nicht gut. —
Jetzt kam ihm erst die tollste Wut,
Und eh ich mir's versah,
Zerbrach er mir Geschirr und Stangen
Und war mir durchgegangen."

In der Tat dürfte keiner der wenigen, die, wie Andreas Schumacher, die Dramenmanuskripte des völlig unbekannt gebliebenen Dichters Johann Anzengruber zur Hand nahmen, sich dem Eindruck entziehen können, daß sich hier, um Grillparzers

Worte zu gebrauchen, ein Talent offenbart, dessen Kultivierung zu unterlassen nicht im Belieben des Inhabers stand.

Im Nachlaß fanden sich drei vollständig abgeschlossene fünfaktige Trauerspiele: „Vaterland und Liebe", „Berthold Schwarz" und „Theodat". Für die beiden erstgenannten hatte der Dichter schon das „Imprimatur für das Ausland" (am 27. Jänner 1840 und 31. Jänner 1840) erhalten, „Theodat" wurde nach seiner eigenhändigen Notiz am 19. August 1842 abgeschlossen, liegt aber nur im Entwurf vor*, nicht in der Reinschrift**. (Gebundenes Manuskript im Viertelbogenformat.) Nicht datierbar ist der Entwurf eines zweiaktigen Trauerspiels „Sophonisbe"*** und die vielfach durchkorrigierte Reinschrift eines vieraktigen dramatischen Gedichtes „Das Orakel". Es scheint, daß die Lust zu dramatischer Produktion erst in den letzten Jahren seines Lebens erwachte. Zahlreiche Konzepte, Einlagen und Verbesserungen zeugen von der großen Gewissenhaftigkeit seiner Arbeit und wohl auch von der Freude, die sie ihm machte.

Alle fünf Dramen gehören dem Typus der epigonenhaften Jambentragödie an. „Sophonisbe", „Vaterland und Liebe" und „Das Orakel" schwelgen

---

* Manuskript vom Formate eines halben Bogens.

** Manuskript im Format eines Viertelbogens, eine Unterscheidung, in der der Sohn sich an das Beispiel des Vaters hielt.

*** Wenn die Notiz „abgegeben am 30. November 1841" auf einem eingelegten Zettel, der Verbesserungen enthält, auf das ganze Werk bezogen werden darf, so wäre „Sophonisbe" vor „Theodat" einzureihen.

in der Darstellung märtyrerhafter Größe, unschuldigen Leidens; auch „Theodat" und „Berthold Schwarz" erwecken weniger tragische Erschütterung als jenes Mitleid, das man unschuldig Verfolgten entgegenbringt, konstruieren aber immerhin eine tragische Schuld. Diese beiden Tragödien bezeichnen also einen Fortschritt zur Reife. Aber während in dem vermutlich letzten Drama vom falschen Gotenkönig Theodat die schuldhafte Verstrickung des schuldlosen Helden nur durch höchst abenteuerliche Situationen herbeigeführt wird, erweist sich das Trauerspiel „Berthold Schwarz" auch insoferne als Krone und Höhepunkt seines Schaffens, als die tragische Schuld aus dem innersten Wesen des Helden erfließt. Die künstlerische Entwicklung deckt sich also nicht ganz mit der zeitlichen.

Allen Stücken — „Berthold Schwarz" in einem gewissen Grade ausgenommen — ist gemeinsam, daß — unter Außerachtlassung jeglicher Rücksicht auf Wahrscheinlichkeit — durch verwickelte Voraussetzungen ergreifende Situationen geschaffen werden, deren Stimmungsgehalt dann in breiter Rhetorik ausgebeutet wird. Die Handlung wird dadurch abenteuerlich, und da es sich nur um die Variierung einiger weniger vollkommen abgebrauchter Motive handelt — konventionell zugleich. Das „Orakel" ist ein Musterbeispiel dieser Art von Theatralik. Dionysius, der Tyrann von Syrakus, läßt ob eines falschen Verdachtes, als habe sie nach der Krone gestrebt, seine getreue Gattin Dora verbannen und seinen Sohn Theophil, der ihn ehrt und zweimal

die ihm von Empörern angebotene Krone ausgeschlagen hat, auf offenem Meere aussetzen. Theophil findet nach dem, wie es scheint, untrüglichen Berichte des Exekutors, den Tod in den Wellen, Dora stirbt vor Schreck und wird in der Familiengruft bestattet, Aemil, den jüngsten und letzten Sohn des Tyrannen, fordert das Orakel der Proserpina vor einer Entscheidungsschlacht von Dionys „zur Sühne" und die geängstigten Soldaten liefern den jungen Prinzen, unbekümmert um das Toben und Flehen des Vaters, zum unzweifelhaften Tode aus. So scheint der Tyrann aus finsterem Argwohn heraus sein eigenes Geschlecht vernichtet und äußerstes Elend über sich heraufbeschworen zu haben — da klärt sich alles auf. Dora war nur scheintot und hat sich in den Proserpinatempel, eine vielberühmte Orakelstätte, geflüchtet, deren Priesterin, ihre ehemalige Zofe und Freundin Helena, hat die Auslieferung Aemils gefordert, um ihn vor dem unberechenbaren Temperamente des Vaters zu retten. Theophil lebt ebenfalls: Er ist bei Agrigent an Land geworfen worden, hat die Liebe der holden Phöbide gewonnen, der Tochter des Königs Theron von Agrigent, dem Rebellen die Krone von Syrakus anbieten. In dem Entscheidungskampfe zwischen Dionys und Theron hat Theophil aber, Sohnespflicht über Liebe stellend, im Heere des Vaters ruhmvoll gekämpft. Er wird jetzt an Phöbides Seite als geliebter König über Syrakus herrschen; Dionys geht mit Dora, die ihn unverändert liebt, in die Verbannung.

Eine naive Psychologie, die nur schwarzen Menschenhaß und leuchtenden Edelmut kennt, eine naive Dramatik, die Furchtbarkeiten mit einem Zuge setzt und mit dem nächsten zurücknimmt, eine kindliche Tragik, die sich an der Vorstellung geduldig und tugendhaft ertragenen Leidens berauscht. Seiner ganzen Konzeption nach möchte man dieses Stück, das so unbekümmert auf Rührung abzielt, gerne für den Erstling halten, wenn nicht die verhältnismäßig individuell gehaltenen Charakterbilder der lieblichen Phöbide und des fröhlichen, harmlos-jovialen Königs von Agrigent, der offenbar als Kontrastgestalt zu der unheimlichen Größe des Dionysius gedacht ist, auf größere Reife deuteten; sie stehen vereinzelt innerhalb des durchaus auf das Großartige und Erhabene gestellten Gestaltenkreises Johann Anzengrubers.

Auch „Vaterland und Liebe" arbeitet noch mit falschen Schreckensbotschaften und tragischen Entschlüssen, die auf unsicheren Voraussetzungen ruhen. Dazu kommen große technische Unbehilflichkeiten und ein bedenkliches Schwanken in der Motivierung wichtiger Handlungen. Das Werk steht tief unter „Berthold Schwarz", mit dem es doch offenbar gleichzeitig der Zensur vorgelegt wurde. Ein wahrhaft kindlicher Expositionsakt macht uns mit der Vorgeschichte bekannt. Der Doge Michaele Vitale führt Krieg mit Byzanz. Sein Feldherr Ziani hat die Flotte der Griechen vernichtend geschlagen. Da nehmen die schlauen Feinde ihre Zuflucht zu List und Bestechung. Eine Gesandtschaft sucht um

Frieden an, der Doge läßt sich durch ihre glatten Worte und, wie er selbst ausdrücklich zugibt, durch ihr Gold betören. Er verbietet Ziani ein weiteres Vorrücken. Die Flotte ankert bei Scio und wird durch eine schreckliche Pest entvölkert. Nur einige Schiffe entkommen und verschleppen die Pest nach Venedig. Ziani wird trotz seiner Eigenschaft als Gesandter in Byzanz zurückgehalten und entkommt nur unter großer Gefahr. Die Byzantiner nahen mit überlegener Macht. So steht die Situation zu Beginn des Stückes. Ziani ist heimgekehrt. Sein erster Weg führt ihn auf eine Insel, wo Giovanna, die Tochter des Fischers Daponte, wohnt, die er liebt. Er findet sie nicht, sie ist nach Venedig übersiedelt und dort an der Pest gestorben. Ihr Vater faßt wütend den Entschluß, den Dogen, dem er die Schuld am Elend des Volkes und am Tode seiner Tochter beimißt, zu töten. Die Ermordung des Dogen wird auf der Bühne vorgeführt, eine Kühnheit, für die damals nur das Auslands-Imprimatur zu erlangen war. Doch ist die Kühnheit nur äußerlich. Das Volk ist nichts als eine Statistenmasse ohne eigenes Leben. Wohl werden Verwünschungen gegen den Dogen laut, als der allgemeine Mobilisierungsbefehl verkündet wird; aber er braucht nur unter seinen „lieben Kindern" zu erscheinen und ihnen das schreckliche Verbrechen vorzuhalten, daß Kinder gegen ihren Vater Anklagen erheben, so murmelt das „Volk" unisono:

„Welch eine Hoheit — Güte — Majestät —
Der sollte ein Verräter sein — nicht möglich!"

Vormärzliche Loyalität schließt jede Kritik an der Handlungsweise eines Gesalbten aus. Daher erscheint Dapontes Tat allen, auch denen, die über den Dogen ein Urteil haben können, als eine Ausgeburt des Wahnsinns. Der feurige Patriot Ziani beklagt es, Venetianer zu heißen, da an diesem Namen „der Menschheit Schmach, des Himmels Fluch, der Nationen Abscheu" klebt, und läßt sich lange bitten, bevor er die Dogenwürde in dem entehrten Heimatstaat annimmt. Natürlich ist aber Giovanna nicht tot. Des Totengräbers Sohn Philippo, ein altvenetianischer Brakenburg, hat sie durch einen Heiltrunk noch in der Gruftkapelle gerettet und Ziani findet sie.

Jetzt erst, nach dem dritten Akte, setzt die Tragödie ein. Francesco, der Neffe des ermordeten Dogen, der selbst nach dem Herzogshute strebt, fordert von Ziani, als er, mit den Insignien der Dogenwürde bekleidet, aus dem Dome von San Marco tritt, die Auslieferung Dapontes und Giovannas. Ziani schwört, daß er von Daponte und seiner Tat nichts wisse, weigert sich aber, die unschuldige Giovanna der Volkswut preiszugeben. Nun stockt die Handlung, denn Ziani ändert seinen Entschluß nicht und Giovanna weiß nichts von dem Konflikt, in den er um ihretwillen geraten ist. Nur eine äußerliche Bewegung verstand der Dichter in das Drama zu bringen. Ziani schwört den Soldaten, daß Daponte nicht von ihm versteckt gehalten werde, und bietet Hausdurchsuchung an. Gerade aber, als diese stattfinden soll, ist Daponte gekommen, der jetzt erst von

der Errettung Giovannas gehört hat. Dieser Zufall läßt Ziani als schuldig erscheinen. Die Lösung führt Zianis Freund Malapiero herbei, der Giovanna und Daponte über die Lage Venedigs aufklärt: nur Ziani kann Venedig retten, aber nur die Loslösung Zianis von Giovanna und Daponte kann Ziani die Autorität geben, die er braucht, um Venedig zu führen. Da beschließen Giovanna und Daponte nach kurzem Theaterwiderstand, zu entsagen. Sie entfliehen, Ziani ereilt sie im Hofe, will in ihr Boot nachspringen, da stürzt sich Giovanna ins Meer und Daponte erdolcht sich. Das Volk jubelt Ziani zu, Francesco, der Bösewicht, dessen Mörder statt Ziani dessen unglücklichen Nebenbuhler Philippo getroffen haben, ersticht sich und der neue Doge versenkt seinen Ring ins Meer, um sich so Giovanna in ihrem Heldengrabe zu vermählen.

Ein naiver Idealismus schwelgt in dem Gefühl der Aufopferung für eine Idee. Die Charakteristik kommt nie über die gebräuchliche Schablone hinaus, die Sinnesänderungen gehorchen den Gesetzen der größtmöglichen Wirkung, nicht der psychologischen Wahrscheinlichkeit, die Sprache ist die sogenannte „schöne Sprache“ einer konventionellen Rhetorik.

In der Wahl des Stoffes „Sophonisbe“ — seit den Tagen der tragédie classique bis zu d'Annunzios Sensationsfilm „Cabiria“ ein Lieblingsthema der pseudohistorischen Theatralik — trifft Johann Anzengruber mit Geibel zusammen, dessen gleichnamige Tragödie als ein Normale der Epigonendramatik sehr wohl zum Vergleich herangezogen

werden kann. Es muß aber leider konstatiert werden, daß ein solcher Vergleich durchaus zu Gunsten Geibels ausfallen muß, der doch sicher kein Meister des dramatischen Stils war.

Auch an diesem Stoffe packte den jugendlichen Dichter offenbar die ergreifende Situation der großen Römerfeindin, der keine andere Zuflucht vor den Römern mehr offensteht als der Tod. Der lyrische Einakter wäre für diese Auffassung die richtige Form gewesen und in der Tat hätte der erste Akt, der bei Johann Anzengruber die Liebe Massinissas und Sophonisbes, den Abfall Massinissas von Karthago und Sophonisbes Verbindung mit Syphax ziemlich mühsam dialogisiert — „dramatisiert" kann man beim besten Willen nicht sagen — leicht erspart werden können, wie es ja Geibel auch ohne Mühe gelang. Eine Erklärung des widerspruchsvollen Wesens des Numiderkönigs, der nach Syphax' Fall als Feind Sophonisbes Königsburg erstürmt, ihr zuerst höhnend entgegentritt, um sofort wieder ihrem Einfluß zu unterliegen — ein Charakter, den Geibel sich anschaulich macht als „Geflacker verworrener Leidenschaft", als willenlosen Unbestand gleich „dem Sand der Wüste, den der Wind nach Abend jetzt und jetzt nach Morgen stürmend weht und keine Spur von gestern haftet drin" — hat Anzengruber gar nicht versucht, ebenso wie auch die Begriffe „Rom" und „Karthago" bei ihm gänzlich leer bleiben. Ein böser Mangel — vielleicht ein Zeichen, daß die Dichtung noch nicht abgeschlossen ist — liegt endlich darin, daß der Dichter

uns über die Gestalt Scipios in Unklarheit läßt. Massinissa will Sophonisbe zu seiner Gemahlin machen, doch Scipio fordert — getreu der Überlieferung — die Karthagerin für den Triumph und der einzige Liebesdienst, den Massinissa der noch immer geliebten Frau erweisen kann, ist, ihr den rettenden Giftbecher zu senden. Als Scipio davon erfährt, denkt er zuerst — der Überlieferung entsprechend — nur an die Schmälerung seines Triumphes.

O, so ist Scipios Triumph nur schnöd,
Der würdigste von allen Feinden Roms,
Obgleich ein Weib, doch Barkas echter Sproß,
Verhöhnte Scipios Glück wie seinen Ruhm.

Geibel hat es bekanntlich vorgezogen, Scipio zu einem schier unfaßlichen Ideal von Milde und Hochsinn zu erhöhen. Sein Vorgänger Anzengruber wahrt die Tradition, um dann plötzlich ohne jeden Übergang in die Geibelsche Tonart umzuschlagen:

Geh, Lucius, mein ganzes Heer werf sich
In Trauer um die edle Römerfeindin,
Mit Ehren, die nur erster Held verdient,
Umgebt die Tote, tragt die Adler vor,
Umschart in Schlachtenreihn die Leichenstatt,
Und Scipio selbst, wie treuer Freund und Bruder,
Zünd klagend ihr die Leichenflamme an!

„Theodat", vermutlich das letzte Drama des Frühverstorbenen, unterscheidet sich vorteilhaft von den anderen Stücken dadurch, daß es eine — zwar auf höchst abenteuerliche Voraussetzungen aufgebaute,

aber immerhin straff durchgeführte Handlung hat. Äußerlich betrachtet, handelt es sich um das Demetrius-Thema, in Wahrheit aber um das Motiv vom gezwungenen Verbrecher. Es spielt im sechsten Jahrhundert nach Christus in Italien unter einem geschichtlich nicht bekannten Gotenkönig Theudebert. Die Handlung ist so unwahrscheinlich und abenteuerlich, wie nur möglich. Herzog Vitigis hat, mit seinem und seiner ganzen Familie Leben Bürgschaft leistend, die Heimholung des Prinzen Athalarich, der schon in der Wiege mit seiner, Vitigis', Tochter Rosamunde verlobt wurde, übernommen und ihn glücklich nach Tarent zu Herzog Luitprand gebracht. Der sehr bösartig veranlagte Prinz gerät sofort in die Netze der buhlerischen Willegild, einer Sklavin, die Luitprand zu seiner zweiten Gemahlin erhoben hat, und übernimmt von ihr eine Liste von vornehmen Männern, die er ihr ans Messer zu liefern verspricht. Herzog Vitigis, den Athalarich schon vorher durch höhnische Aufkündigung der Schwäherschaft gereizt hat, findet im Walde diese Liste, die der Prinz sorglos verloren hat, und denkt nach, wie er die Betroffenen warnen könnte. Da sieht er einen ihm unbekannten Jüngling und vertraut sich ihm an. Es ist Theodat, Sohn des Herzogs Luitprand, der, von einem siegreichen Kriegszug heimkehrt, sich aber nicht an des Vaters Hof wagen darf, weil Willegild, eine zweite Putiphar, schändliche Beschuldigungen gegen ihn erhoben hat. Während sie ratschlagen, stürzt Athalarich herbei, sieht das Papier in ihren Händen und

fällt sie wütend an. Sie müssen sich wehren und in der Notwehr erschlagen sie Athalarich. Nun ist guter Rat teuer. Nicht nur Vitigis und Rosamunde, die Theodat einmal in der Kirche gesehen und auf den ersten Blick geliebt hat, sind verloren, wenn der Mord bekannt wird, sondern auch Theodats Vater Luitprand und seine von ihm sehr geliebte Schwester Honoria. So läßt sich Theodat von Vitigis überreden, Athalarichs Körper in Theodats Kleidung in die Flut zu versenken und selbst in Athalarichs Kleidern die Rolle des Königssohns zu übernehmen. Der Betrug geschieht, Theodat wird Gemahl Rosamundens und ein gerechter und geliebter König an Stelle des auf den Thron verzichtenden Theudebert; da die beiden Verschworenen aber so unvorsichtig waren, Athalarichs Schwert und die verhängnisvolle Liste im Walde liegen zu lassen, und Athalarichs Leiche mit zerschmettertem Kopfe gefunden wird, so kommt Luitprand, der nun Willegilds Umtriebe durchschaut, zu dem Glauben, daß Athalarich und Vitigis seinen Sohn ermordet haben, und beginnt einen Rachefeldzug, in dem Theodat, gegen den Vater nur mit halber Kraft fechtend, besiegt wird. Rosamunde, die von dem sterbenden Vitigis das Geheimnis ihres Gatten erfährt, verrät ihn an Theudebert, weil sie ihn einmal in den Armen Honorias findet. Im Schlafgemache Theodats findet die tragische Wiedererkennungsszene statt. Luitprand schleicht sich in Verkleidung ein, um den vermeintlichen Athalarich zu ermorden. Honoria tritt rechtzeitig dazwischen, aber schon erscheint

Theudebert und läßt zuerst Luitprand, dann den Theodat niederstoßen. Rosamunde, die zu spät ihren Irrtum erkannt hat, stirbt mit ihm, indem sie sich einem für Theodat bestimmten Speer entgegenwirft.

Auch dieses Drama läßt keine Spur inneren Erlebens erkennen, schrankenlos herrscht die reine Theatralik, die sich allerdings nur in den edelsten, erhabensten Empfindungen der heroischen Sphäre ergeht. Immerhin spürt man in manchen Zügen, daß Geschlossenheit und Wucht ihrem Dichter nicht dauernd versagt geblieben wäre.

Bedeutsam aber erhebt sich über alle diese juvenil und veraltet zugleich anmutenden Versuche das Trauerspiel „Berthold Schwarz"*, die Tragödie von dem Forscher, den die Menschen verfolgen, weil sie nicht verstehen, daß er nur zu ihrem Heile der Natur ihre Geheimnisse entreißen will, den sie hetzen und verfolgen, bis die heiße Liebe des Menschenfreundes, ihm selbst zum Verderben, in Haß umschlägt. Sie ist zweifellos das beste, was er zu geben hatte, und besteht in Ehren im Rahmen der Zeit, über den hinauszukommen ihm schlechterdings nicht gegeben war.

Berthold Schwarz, von den Menschen wegen seines wissenschaftlichen Forschens als Zauberer und Schwarzkünstler eingekerkert, erfindet, da er für seinen Kerkermeister ein heilendes Medikament be-

* Von H. Weichelt in Nr. 93—95 seiner verdienstvollen „Deutschösterreichischen Nationalbibliothek" sorgfältig herausgegeben, mit einer Vorbemerkung von Anton Bettelheim.

reitet, das Pulver und benützt es zur Sprengung seines Gefängnisses. Dabei findet seine innigstgeliebte Mutter, welche die Angst um ihn zur Mauer seines Kerkers getrieben hat, den Tod und Berthold Schwarz beschließt in seiner Verzweiflung, an der Menschheit Rache zu nehmen. Er stellt die unheilvolle Erfindung dem Kaiser zur Verfügung, der gerade einen Krieg gegen den Städtebund beschließt, und unterwirft ihm mit Hilfe des Pulvers eine Stadt nach der andern. Aber alle seine Lieben finden durch das schreckliche Sprengmittel nach und nach den Tod. Gebeugt, reuig, rät er zu Vergleich und Versöhnung, kann sich aber vor dem Drängen der Kriegshauptleute nach „Feuerstaub" nur dadurch retten, daß er sich selbst mit seiner Pulverkammer in die Luft sprengt.

Freilich ist auch in diesem Stücke vieles theatralisch. Der Kritiker Andreas Schumacher, der erste, der das Drama würdigte, hatte wohl recht, zu beklagen, daß der engherzige Geschmack der Zeit, die edel gedachte Dichtung wegen der bloßen Tatsache des Pulverknalles als eines „Verstoßes gegen den bon ton, gegen die Etikette der theatralischen Salons" in die Rubrik — Spektakelstücke verwies*,

* Weichelt druckt in seiner Ausgabe den Theaterzettel der ersten und letzten Aufführung in Ofen ab:

Neues großes Spektakel-Schauspiel
Ofen
Königl. Stadttheater
Sonnabend den 19. Dezember
Zum Vorteile des Schauspielers Wilhelm Grau,
zum erstenmale
Berthold Schwarz, der Erfinder des Schießpulvers.

aber Grob-Theatralisches steckt tatsächlich noch viel in dem Stücke. Es ist konventionell theatralisch, daß die zufällige Tötung der Mutter Berthold zu einem Racheschwur gegen die Menschheit entflammt, ebenso wie es theatralisch ist, daß der Erfinder durch seine Erfindung systematisch alle seine Lieben verliert und gerade durch diese zufälligen Unglücksfälle bekehrt wird. Auch Sprache und Technik sind altmodisch, aber der wesentliche Fortschritt liegt darin, daß man in diesem Stücke des reifenden Dichters zum ersten Male einen dichterischen Willen, eine faßliche Persönlichkeit spürt. Das Spiel mit den falschen Voraussetzungen und den blinden Schreckensmotiven ist ganz aufgegeben, die reich gegliederte Handlung hat Fülle und schreitet, von einer Idee durchseelt, rasch vorwärts. Die Volksszenen sind lebendig, manche Einzelfiguren schon überraschend anschaulich, man merkt das nicht immer vergebliche Bemühen um historisches und lokales Kolorit. Ludwig Anzengruber zählte in seinem Briefe an Duboc die Dichtungen seines Vaters zu den vornehmsten Bildungsmitteln seiner Jugend. Er kann dabei wohl nur an

---

Großes historisches Schaugemälde in drei Abteilungen und fünf Aufzügen nach geschichtlichen Quellen bearbeitet von Johann von Anzengruber.

Bei Anwesenheit des Dichters in Szene gesetzt und nur für diese *eine* Vorstellung überlassen. Die allgemeine große *Explosion* am Schlusse von Herrn Feuerwerker Veltee.

1. Abteilung: Berthold Schwarz in Freiburg oder Des Aberglaubens Wahn und Rache.

2. Abteilung: Berthold Schwarz in Metz oder Das Reichsgesetz der goldenen Bulle.

3. Abteilung: Berthold Schwarz in Freiburg oder Der Vertilgungskampf gegen die Reichsstädte.

dieses Werk gedacht haben. Hier fand er jenen kräftigen Familiensinn ausgedrückt*, jene elementare Freude am Leben und jenes kraftvolle Ankämpfen gegen lebenshemmende Wahnideen, das für seine Dichtung so bezeichnend werden sollte**. Vater und Sohn sehen eine Hauptursache des langsamen Fortschreitens der Menschheit auf den Bahnen der Ver-

---

* Wie so beseligend ruht sich's am Busen
Des treuen Freundes, an der Eltern Herzen,
Wie himmlisch die Entzückungen der Liebe
An einer treuen Gattin Brust — die Wonne
Des Vaters, froh umhüpft von holden Kindern —
Umgaukelt von der Zukunft goldnen Bildern —
Ach, dieses Leben ist doch schön — sehr schön —

„Berthold Schwarz", II/7; ebenso in der Szene, in der Berthold mit einem verwaisten Kind spielt (IV, 14, S. 79 f.).

** Berthold:
Doch wohl verdient die Menschheit diesen Fluch!
Das Schöne, Gute aus der Tage Licht
Zu tilgen, raset sie im finsterm Wahn.
Ihre eignen Eingeweide wühlet sie,
Schlägt Wunden sich ins eigne Herz und stößt
Die Hand von sich die heilig-rettende,
Die eines Gottes mild Erbarmen ihr
Gesandt, der Heilung Balsam ihr zu reichen!
Wenn Not und Drangsal endlich losgelassen,
Unheilgeburten ihres eignen Tuns,
Dann läßt s' den Weheruf zum Himmel schallen,
Klagt wider Schicksal, wider Höllenmacht;
Doch wider die Mutter aller ihrer Qualen,
Des eignen Busens unheilschwangre Nacht,
Die Wahrheitsscheu, den Ekel vor dem Licht
Und wider ihre Bosheit klagt sie nicht!
Und geht sie unter in den eignen Flammen
Den Himmel wird sie eh'r als sich selbst verdammen.
(„Berthold Schwarz", II/8.)

Kerkermeister:
O wohl sagt ihr die Wahrheit! Töricht Wähnen
Und boshaft Herzgelüsten sind die Geißeln,
Womit die Menschheit grausam sich zerfleischt
Und das Geschick der blutgen Geißlung klagt.
(„Berthold Schwarz", II/8.)

nunft und des Glückes darin, daß die Menschen, ihrer Verantwortlichkeit und ihrer Kraft nicht voll bewußt, die Schuld an ihrem Elend gerne den metaphysischen Mächten zuschieben, nur daß dieser Gedanke, der sich im Drama des Vaters nur zweimal flüchtig hingeworfen findet*, dem Sohne zur leitenden Idee seines ganzen Denkens und Dichtens wurde. Vater und Sohn lieben die Menschheit**, „die undankbare, maulwurfsäugige", für sie durchglüht sie heilige Begeisterung. Bertholds edles Wort:

* Günther:

Du Unglücksvoller! Wie — so hätte denn
Das Mißgeschick, das grausam-wütende,
Sich nicht begnügt, aus unsrer Mitte dich
Zu reißen — vom geliebten Heimatsland
Hinauszuweisen in die kalte Fremde —
Auch draußen noch verfolgte dich sein Grimm?

Berthold:

Verfolgte mich! — Doch nein, das Mißgeschick
Tat's nicht — die Menschheit tat's!
(„Berthold Schwarz", I, 2; vgl. d. vor. Zitat.)

** Dies Leben — dreißig Jahre hab ich es
Geführt — nicht schlecht geführt — ich darf den Kalkül
Nicht scheun, getröstet unterm letzten Strich
Die Summe setzen meines Tuns! Mein Streben
War redlich, trug so manche goldne Frucht
Der Menschheit! Ja, ihr weiht ich all mein Trachten,
Für sie drang ich ins Tiefste der Natur,
Und was ich rastlos strebend hab erreicht,
Zu ihrem Frommen war es stets getan;
Ich opferte mein ganzes Leben ihr!
Die Undankbare, Maulwurfsäugige,
Wie aber lohnt sie mir's? Mit Kerkernacht
Und Tod — ha! und welch einem Tod? Dem Tod
Der Schmach! — O giftiges Gezücht,
Ich liebte dich so heiß, so innig, treu, —
Abscheuliches Geschlecht der Finsternis!
Wie auch Verfolgung mich und Tod umgarnt,
Wo ich dich leiden sah, da mußt ich helfen,
Ein Märtyr meiner Liebe muß ich fallen! —
(„Berthold Schwarz", II/7.)

„Steht auf! — Wie bitter mich die Menschheit auch
Verletzt, wie ich auch Grund, daß ich sie hasse,
Ihr seid unglücklich, das ist mir genug,
Daß sich mein Haß in Liebe gen euch wandle!"

hat auch Ludwig Anzengruber in seiner Weise gesprochen: „Ich habe mir vorgenommen, die Menschen nicht mehr ernst zu nehmen, aber ich werde diesem Vorsatze stets untreu, wenn ich sie leiden sehe"*.

Die flammende Liebe zur Menschheit schlägt bei Berthold durch die Undankbarkeit und Hartherzigkeit der Menschen in Menschenhaß um. Dadurch verstrickt Johann Anzengrubers „Berthold Schwarz" sich in eine Tragik, welcher Ludwig Anzengruber, der Schöpfer des „Wurzelsepp" und des „Einsam", einen geradezu klassischen Ausdruck gegeben hat, die Tragik, zerfallen zu sein mit der „Gemeine", ausgeschlossen zu sein aus „jedem Kreise menschlich süßer Freuden**. Und Ludwig Anzengruber könnte ebenso wie Johann Anzengruber die Peripetie ersonnen haben, daß Berthold Schwarz mitten im Hochgefühl befriedigter Rache der Zweifel packt:***

„Und war's denn wirklich Bosheit, pure Bosheit,
Die mich dereinst zum Feuertod verdammt?
Wie, wenn es blinder Wahn nur, Finsternis
Des Geists gewesen — dieser Zeiten Blödsinn,
Der wie ein Sklav in Kerkernacht erzogen,
Das Licht verabscheut, das sein Auge blendet?"

* „Berthold Schwarz", II/8. — Werke, VIII, Nr. 312.
** „Berthold Schwarz", IV, 15.
*** „Berthold Schwarz", IV, 21.

Das ist die gleiche Erkenntnis, die den „Wurzelsepp" angesichts der aufgehenden Sonne überkommt. Noch sträubt sich Berthold gegen die aufdämmernde Einsicht:

„Nein, nein, es ist nicht so — es darf nicht sein! —
Es war heimtückische, höllsche Bosheit — Bosheit,
Die tief im Innersten des Busens geifert!"

Aber der Stachel sitzt:

„Wenn aber doch nur Wahn — Gott! Gott! Wie war
Mein Handeln ungerecht — entsetzlich, teuflisch!"

Da geht er in sich. Er will sich wieder „an die Menschheit schließen, ein guter Bruder seinen Brüdern sein*, wie der „Wurzelsepp" wieder den Rückweg zur „Gemeine" findet. Er opfert sich für die Menschheit, wie Anzengruber Vater und Sohn, sie alle „Humanisten", sie alle

„unbekehrbar —
Ich seh es wohl — unheilbar von dem Fieber
Der Allerweltmildherzigkeit",

das die Plünderer, denen Berthold in seiner Verblendung diente, hohnvoll belächeln.

„Ein Dichter war der Vater mein!" hat Ludwig Anzengruber mit Sohnesstolz ausgerufen. Die Kritik darf es bestätigen, er war ein Dichter. Über die Entwicklungsfähigkeit seines Talentes zu streiten, ist müßig, genug, daß seine Gaben im Sohne gewuchert haben. Ein direktes Vorbild konnte ihm aber der tote Vater nicht sein. Wohl zog es ihn gelegentlich zur Jambentragödie. Er plant in der

* „Berthold Schwarz", IV, 12.

Wanderzeit eine „Rosamunde“ und schreibt 1872 den ersten Akt der „Berta von Frankreich“; aber das sind ganz vereinzelte Ansätze, aus denen nichts Dauerndes hervorging. Kamen die Dichtungen des Vaters aber als Formvorbild für die kräftige volkstümliche Art des Sohnes nicht in Betracht, so wirken sie wohl umso stärker durch ihren rein persönlichen Gehalt. Diese vergilbenden Blätter ersetzten ihm den frühverstorbenen Vater, von dem seine Phantasie nur ein verdämmerndes Augenblicksbild festzuhalten vermocht, aus ihm wirkte auf den verwaisten Knaben des Vaters innig-edle Menschlichkeit und seine Fähigkeit reiner Hingabe an das Geistige, von der des Vaters Gedicht an einen unbekannten Freund ein in aller Unbeholfenheit rührendes Zeugnis ablegt:

An meinen Anton

Die Genien, die innig sich umfassen,
Mit gleicher Glut fürs Herrliche entbrannt,
Und sollen, was sie angebetet, jetzt verlassen,
Und was sie einst für himmlisch anerkannt,
Mit ganzer Seele wünschten und ersehnten —
Sie sollen sich von dem nun treulos wenden?
Nein, nein, mein teurer Anton! Nimmermehr
Darf uns die heilige Begeisterung enden,
Die uns bei allem, was uns groß und hehr —
Und wahrhaft schön und edel vorgekommen,
Im froh verklärten Auge uns entglommen!
Die süßen Stunden wahrer Geistesweihe,
Wie sparsam, ach, gibt sie die karge Zeit,
Und was uns Herz und Seele heut erfreut,

Schon morgen tötet es der Schmerz, der neue!
Doch ganz darf sie uns nimmer schwinden!
Wenn sich der Schmerzen wilder Sturm gelegt,
Die Brust sich wieder freudiger bewegt,
Dann muß der holde Gast sich wieder finden
Und seinen Kranz um Herz und Stirne winden,
Uns heiligen zum Dienste der Kamönen —
Zu Priestern alles Herrlichen und Schönen.
Ja, Teurer, mag das Schicksal noch so wild
Dem Leben rauben jedes holde Bild,
Soll uns doch in des Herzens goldnen Träumen
Des Lebens reinre Freudenquelle schäumen,
Soll doch der Geist am Pindus Nektar trinken
Und nie im wilden Lebensdrang versinken!

Dieser Geist hatte den Vater über ein Leben der Dürftigkeit und Dunkelheit in eine reine Sphäre gehoben, er ließ den Sohn in den Zeiten des Elends nicht untergehen. Das war seines Vaters echtes Erbe.

II. Die „prähistorische" Zeit

„Mein erster Ehrgeiz war ein schauspielerischer. Natürlich, es galt ja nur, sich zu zeigen, was man sei," notiert Anzengruber in seinen autobiographischen Aufzeichnungen. Als Idyll spiegelt sich das Leben vor diesem verhängnisvollen Schritte in seiner Erinnerung: Kinderspiele, in denen der dichterische Genius ahnungsvoll sich regte, Besuche, Spaziergänge mit Mutter, Großmutter, — „ein Blick in die Nachbarstube, ein Gang nach dem nächsten Orte verhieß Offenbarungen" — frühe Lektüre, die ersten Vorklänge erotischer Empfindungen, das alles ließ

sich friedlich an — eines der Mädchen, für die er knabenhaft schwärmte, „heimführen zu können, als kleiner Beamter etwa, von der Welt abgeschieden, ein ruhiges Leben zu führen", erschien ihm damals ein begehrenswertes Ziel. „Zum Idyll neigte alles. Den Kampf warf erst das Elend hinein." Eine schwere typhöse Krankheit, die er im Wiedner Spital überstand und die ihn hart am Tode vorbeiführte (25. August bis 18. Oktober 1859), scheidet Idyll und Kampfzeit.

Zunächst hatte alles ein harmloses, ja heiteres Gepräge. Zwar verlor der berühmte Schauspieler Karl Treumann, der sich flüchtig für den „hübschen, schlanken, geistvollen Jüngling" interessierte, bald die Geduld, zwar fehlte es ganz an einer systematischen Anleitung, aber es schien recht bequem und amüsant, auf Louis Grolls kleiner Liebhaberbühne im Meidlinger Jagdschlößchen so recht aus Herzenslust gleich drauflosspielen zu können.

Die Gründung Louis Grolls* war eine Spekulation auf die Theaterleidenschaft der Wiener, und zwar hatte er es weniger auf die Zuschauer als auf die Schauspieler abgesehen. Bei Groll konnte jederman spielen, vorausgesetzt, daß er keine Gage verlangte und alle Kosten für Kostüme, Friseur &c., aus eigenem bestritt; an dieser Forderung hielt er

* Vgl. „Illustriertes Wiener Extrablatt" vom 26. Februar 1874 (mit Abbildung), vom 20. April 1881. Friedr. Schlögl „Vom bittern Leiden und Sterben des Meidlinger Theaters", „Neues Wiener Tagblatt" vom 24. April 1874; ebenda am 23. und 24. Juli 1878. Josef Wimmer „Vom alten Groll", „Neues Wiener Tagblatt" vom 23. März 1888. C. v. Chatelain „Drei Jahre am Meidlinger Theater", Beilage des „Jungen Kikeriki", 1888, S. 514—26.

gewissenhaft fest und forderte daher von seinen Eleven einen Subsistenzausweis. Es entschuldigt Groll nicht, daß auf seiner Bühne eine Anzahl von Schauspielern gespielt haben, die später viel von sich reden machten, wie Matras, Albin Swoboda, Josef Wagner, denn auf jeden erfolgreichen Schauspieler kommen Dutzende verlorener Existenzen, Unbegabte, die, durch Grolls Gelegenheitsmacherei verlockt, auf die schiefe Ebene des Schmierentums gerieten und verdarben.

In einer Satire, die Anton Bettelheim zum Teil veröffentlicht*, hat Anzengruber seinen Eintritt bei Groll geschildert und die Rollen aufgezählt, in denen er sich ohne Lust und wohl auch ohne Erfolg, nicht aber ohne Kosten betätigt hatte. Wohl schrieb er sich mit dieser übermütigen Persiflage den Ärger von der Seele und glaubte mit dem Verse:

„Wie hab ich ohne Lust mit euch mich plagen müssen,
So muß man wochenlang 'ne dumme Stunde büßen!“

ein endgültiges Finis unter dieses unerquickliche Komödiantentum wie unter sein „Theatrum Meidlingianum“ gesetzt zu haben; aber er sollte erfahren, daß es einem auch bestimmt sein kann, für eine dumme Stunde nicht nur wochenlang, sondern unter Umständen auch jahrelang zu leiden. Er war dem Theaterteufel verfallen und der ließ ihn nicht

* „Unterm Mond. Eine Sammlung von Satiren, Gedichten, prosaischen Aufsätzen und Aphorismen von Lanz.“ Wien 1860, darin ein Scherzspiel „Theatrum Meidlingianum. Dramatisches Mixed-pickle von Lanzius“. Vgl. Anton Bettelheim, „Briefe von L. Anzengruber“. Mit neuen Beiträgen zu seiner Biographie. Stuttgart, Cotta, 1902, S. XXIII ff. Die Handschrift war dem Herausgeber nicht zugänglich.

so bald los. Was bei Groll noch freies Spiel war, wird Beruf und bittere Notwendigkeit. Von Kopistenarbeiten — er hatte solche für die Versicherungsanstalt „Vindobona“ geleistet — konnte und wollte er auf die Dauer nicht leben. Er mußte „verdienen und gehen, wohin ihn die Theateragenten und -agentinnen schicken“. Es beginnt eine fast zehnjährige Odyssee, von deren Wechselfällen Anzengrubers prächtige Briefe an seinen Jugendfreund Franz Lipka eine lebendige Anschauung geben. Am 25. September 1860 trat Anzengruber sein erstes Engagement* in Wiener-Neustadt an. Heute ein bedeutendes Industriezentrum, war Wiener-Neustadt damals noch ein langweiliges Landstädtchen und dem eingefleischten Großstädter Anzengruber von vornherein unsympathisch. Immerhin ließ sich das Engagement im Anfang nicht so übel an. Das Theater schildert er als „sehr nett und zierlich und verhält sich Orchester, Darstellung, Beleuchtung, kurz, alles gegen alles zu dem verdammten Meidlinger Lipperl-Theater, wie sich eben ein solides Theater gegen eine Harfenistenbühne verhalten kann“, die Kollegen waren meist „tüchtige Schauspieler, wenn auch gerade keine Künstler“ und das Publikum erschien dem beglückten Anfänger „als eines der besten und dankbarsten Publikümer“. Schlimm stand es freilich mit dem Repertoire, von

* In dem Heftchen „Dramatisches Andenken der im k. k. priv. Theater zu Wiener-Neustadt unter der Direktion der Herren Josef Lutz und Johann Ziegler im Jahre 1861 gegebenen Vorstellungen“ steht Anzengrubers Name an erster Stelle.

dem er dem Freunde gelegentlich Proben mitteilt*. Es ist der übliche Mischmasch von Kaiser, A. Langer, O. F. Berg mit französischen Lustspielen, Singspielen und Spektakelstücken, zwischendurch einmal ein klassisches Stück, so inszeniert und gespielt, „daß den Skeletten der verewigten Autoren die Knochen geschauert haben mögen". Was Anzengruber selbst betrifft, so blieb seine Beschäftigung dauernd unbefriedigend. Über die „Quartelrollen" kam er nicht hinaus. Unter diesen Umständen sank seine Stimmung sehr rasch: „O miserables Saunest! O Wien, Wien, Wien!" stöhnt er. „Die Pest auf dieses Neustadt! Ich kann sagen, ich habe Neustadt samt seinem Theater satt bis zum Halsbindl."

In dieser Verstimmung sucht er Trost und Anregung in der Gesellschaft seiner Kollegen, die der Schauspieler Karl Gürtler — Fach der ersten Väter, Gage 45 fl., während Anzengruber nur 25 fl. bezog — zu einem gesellschaftlichen Verein organisiert hatte.

Karl Gürtler, dessen Persönlichkeit in seinem in der Wiener Stadtbibliothek erhaltenen handschriftlichen Nachlaß lebt, ist eine liebenswürdige Erscheinung. Gewandt, betriebsam, von unverwüstlicher Heiterkeit, opferfähig, ohne eigentliche Begabung, von einer großen Kunstbegeisterung erfüllt, aus jedem Elend mit wunderbarer Elastizität aufschnellend, repräsentiert er so recht die wienerische Leichtlebigkeit in merkwürdiger Mischung mit klein-

* Vollständig aufgezeichnet von Karl Gürtler, dessen Nachlaß sich in der Wiener Stadtbibliothek befindet (I. N. 3951).

bürgerlicher Betulichkeit und Ehrenhaftigkeit. Seine Geschichte, die er selbst erzählt*, erinnert in ihren Anfängen auffällig an die Erzählung des Schauspielers in Anzengrubers Jugendnovelle „Ein Brief, der tötet". Als Sohn einer gutbürgerlichen Familie mußte er trotz früher Neigung für das Theater Kommis werden und sieben Jahre in diesem ungeliebten Berufe aushalten, bis ein durchschlagender Erfolg als Borotin, errungen auf dem Meidlinger Theater, den Widerstand des Vaters brach. Er findet ein Engagement in Klagenfurt und scheint in glänzendem Aufstieg begriffen zu sein, da tritt plötzlich ein Stillstand ein und darauf folgt unaufhaltsames Abgleiten. Eine junge Ehe geht über diesem Elend in Brüche, denn die junge Frau, des Hungerns überdrüssig, kehrt zu ihren Eltern zurück, da ihr Mann nicht zu bewegen ist, den Schauspielerberuf aufzugeben. Als Gürtler in Neustadt bei der Truppe des Direktors Lutz mit Anzengruber zusammentraf, hatte er eben eine lange und abenteuerliche Schauspielerfahrt durch Ungarn und Polen hinter sich und mochte das Gefühl haben, wieder festen Fuß gefaßt zu haben. Anzengruber hat bis zum Erscheinen des „Pfarrers von Kirchfeld" immer zu ihm aufgeschaut, wie der Ton der Briefe beweist, und ist ihm durch Jahre hindurch ein aufrichtiger und aufopfernder Freund geblieben. Erst 1876 bricht der Briefwechsel jäh ab; Gürtler scheint sich durch irgend eine Taktlosigkeit die Freundschaft seines

* Wiener Stadtbibliothek, I. N. 3958.

berühmt gewordenen Jugendgenossen verscherzt zu haben*.

Diesem heiteren Menschen war es ein Bedürfnis, überall wo er sich befand, Geselligkeitsvereine in stets wechselnder Form zu gründen. In Arad hatte er eine „Theaterhalle", in Neustadt einen „Ritterbund" ins Leben gerufen**. Gerade als Anzengruber zur Truppe kam, scheint er die Einkleidung als abgenützt empfunden zu haben und warb für einen „Götterbund"***, den er mit nach Steyr nahm, um ihn 1861 in einen „Narrenbund" umzuwandeln und kurze Zeit darauf als „ausübender Eremit und bürgerlicher Klausner" Herren und Damen zur Teilnahme an seinem Klausnerleben einzuladen. — Jeder dieser Vereine hatte sein stilvolles Zeremoniell und seine Zeitung, um deren Redaktion er sich mit rastloser Skriblerlust bemühte. In Neustadt war es „Die lose Goschen", in Steyr „Der Narrenturm, Organ für Verrückte" (1861) und nach Wiederaufleben des „Götterbundes" die „Hölle, Olympische Zeitschrift" (1861/62). Von der „Klause" wurden „Lose Blätter" (1862) ausgegeben. In Proßnitz erschien dann noch „Tritsch-Tratsch, Blätter für Humor, Witz und Satire".

Mit der vollen Begeisterungsfähigkeit des geistig Ausgehungerten gab sich der junge Anzengruber

* Kleinbergs Vermutung („Ludwig Anzengruber", Cotta, 1921, S. 385), daß Anzengrubers Brief an Rosegger vom 1. Oktober 1878 sich auf Gürtler beziehe, ist, wie mir Latzke mitteilt, unrichtig. Der Originalbrief nennt einen anderen Namen.

** Statuten in der „Wiener Stadtbibliothek", I N. 3968.

*** Statuten in der „Wiener Stadtbibliothek", I. N. 3823.

dieser harmlos heiteren Geselligkeit hin. Seine Kreierung zum Gott schildert er ausführlich: „Ich trat eines Freitags (alle Freitag, da wir an diesem Tage nichts zu tun haben, ist unsere Versammlung) in den Fischhof, so heißt unser Gasthaus, und werde mit wahrhaft kannibalischem Geschrei empfangen. Dann führt mich Merkur (Gürtler) aus der Gaststube und pocht an die Tür, Jupiter ruft ‚Herein' und wir traten ein.

‚Wer stört mich in meiner Götterruh?' fragt Jupiter und Merkur rapportiert: ‚Auf meiner Ruckras hob i an Sterblichen dargabelt, der gern ein Gott wern möcht.'" (Merkur spricht nämlich reines Wienerisch.) Also nahte ich mich zitternd und zagend den Himmlischen und sagte meine Gründe, warum ich sterben möchte, her: ‚Erstens möcht ich sterben aus Langerweile, weil's hier in der Neustadt so langweilig ist, wenn ich nicht schon aus dem Grunde gstorbn bin und Gespenst geworden bin, weil ich den ganzen Tag umgeh. Zweitens möcht ich sterben, weil ich über kurz oder lang ohnedies des viel schmerzlicheren Hungertodes sterben müßt, da ich ein Stückl Schriftsteller bin und die Schriftsteller es wohl nach ihrem Tode zu einem Denkmal, aber vor selbem zu keinem ordentlichen Gastmahle bringen. Drittens will ich sterben aus purer Kollegialität, denn wenn alle meine Kollegen hin sind, was mach ich noch allanig?' Hierauf wurde ich zum Gott geschlagen und erhielt merkwürdigerweise den Namen Momus."

Als Mitarbeiter der „Losen Goschen", der „Hölle",

des „Narrenturms" und der „Losen Blätter" hat sich Anzengruber lange gefallen* und manches davon hat sich im Nachlaß Gürtlers erhalten, der die Manuskripte seiner Vereinszeitschriften pietätvoll aufbewahrte.

In ironischer Selbstpersiflage versucht Anzengruber sich über das Elend seiner trübseligen Schmierenschauspielerexistenz zu erheben. Aber was half aller Galgenhumor schließlich angesichts der nackten Not. „Kein Geld! Was für ein furchtbarer, der Hölle entstiegener Zustand — ohne Geld kann man erstens nicht essen, was man sehr gerne essen möchte, zweitens nicht tun, was man sehr gerne tun möchte, drittens nicht lassen, was man sehr gerne lassen möchte. Wo hinaus mit der Aufzählung all dieser Dinge, die man nicht kann ohne Geld? — Das ist

---

* Erhalten hat sich die Parodie „Die schauderliche Plunzen" (vgl. Bd. VI[1]), während „Der Lebzelter von Nürnberg", auf den Anzengruber selbst große Stücke hielt, verloren ging, ferner 1. aus Nr. 1 der „Hölle, Olympische Zeitschrift, redigiert von Merkur" (S. 1 am 22. November 1861): „Brief eines Gottes aus dem Exil zu Krems, an den Olymp zu Steyr": 2. aus „Hölle" Nr. 5 (Steyr, den 17. Dezember 1861): „Ein Monat zu Elendstein" (fragmentarisch erhalten); 3. Aus „Hölle" X. Glückwunsch der Götter am Vorabend des Geburtsfestes ihres Jupiters", dem sie bei dieser Gelegenheit einen zierlichen Humpen überreichten. 4. Aus „Hölle" X, fragmentarisch: „Theatralisch". 5. Aus „Hölle", XII, „Entree zum Monstre-Götterabend". 6. Aus „Narrenturm", II, S. 1, „Gruß an die bekannten und unbekannten Narren zu Steyr". 7. Aus „Narrenturm", II, S. 2, „Die Kremser Kapelle, Elendschoral". 8. „Lose Blätter", „Japhet, der einen Dümmern sucht" (vgl. Bd. XV, 1. Teil, S. 81 ff.), eine grausige Ballade: „Das Greiffenegger Brautgelage oder: Das Übel besser machen", erhalten in einem Briefe Anzengrubers an Gürtler vom 29. Dezember 1861, veröffentlicht von O. F. Deutsch in „Neue Freie Presse" vom 8. Dezember 1909. Das Gedicht „Nächtlich und alltäglich" (vgl. Bd. I, S. 18), veröffentlicht von Philipp Loewe in „Das Forum", Wien, 16. September 1908, II. Jahrgang, Nr. 9. Die Gedichte abgedruckt in Bd. XV, 3. Teil.

gwiß, ich restauriere mich immer, so oft ich einen Brief nach Wien schreibe oder so oft ich auf Wien denke — im ganzen genommen, fühle ich mich recht behaglich in meiner jetzigen Stellung, so behaglich wie ein altzeitiger Inquisit in den Armen der eisernen Jungfrau — ich verdiene mir sogar manchmal fünfzig Kreuzer, wenn ich den Text einer Operette in einer Partitur unterlege — ich kriege manchmal sogar Kaffee oder Bier umsonst — o göttergleiches Schwelgen!"

Er hat das beklemmende Gefühl, daß er in der geistigen Öde seines armseligen Provinzlebens verkommen müßte. Rührend ist die Sehnsucht nach Anregung. Da hat ihm Freund Lipka erzählt, daß er in der Hofbibliothek ein Buch gelesen habe*. „Was hast du denn gelesen?" erkundigt sich Anzengruber gierig. „Nenne mir das große Werk, damit ich an Buchtiteln mein Ohr erquicke, ich weiß es fast nicht mehr, wie eine Zeitung oder aber ein Buch aussieht. Meiner Seel, mir (und dir vielleicht auch) kommen meine Briefe vor wie unsere Spaziergänge — o mein herrliches Belvedere, wie schön bist du, wie freu ich mich, wieder in deinen Laubgängen zu wandeln — in deinen Gängen, wo ich mein erstes Gedicht ‚Lied vom Leide', meinen ‚Meister Inspiratione' schrieb, auch auf den ‚Hades' freu ich mich!" Immerhin waren es recht gemischte Gefühle, mit denen er schließlich der Auflösung seines Engagements entgegensah: „Am 23. März (Palmsonntag) letzte Vorstellung —

* Brief vom 25. Februar 1861.

welche Wonne — und ich noch kein Engagement — o welch ein Schmerz!“ Er kehrte nach Wien zurück, um dort den engagementlosen Sommer — wir wissen nicht, wie — zu verbringen. „Aber derselbe bin ich nicht mehr, der von Wien fortgegangen — derselbe harmlos gemütliche Kerl nimmer — ich bin umgänglicher, vorsichtiger, ein guts Teil boshafter geworden — jetzt mag's biegen oder brechen — ich bin aufs Feststehen gefaßt — ich hab mir mein Träumen so ziemlich abgewöhnt — die Verhältnisse des Theaterlebens wirken so sonderbar auf jeden ein, der sie zum ersten Male sieht, daß ich wohl wünschte, es möchte ein jeder schüchterne Jüngling den Antritt machen — man wird ihm schon kündigen, wenn er nicht zu brauchen ist. — Glaubst Du etwa, ich habe hier in Neustadt zugelernt — ja, prost die Mahlzeit! — Im Schriftstellerischen vielleicht — im Schauspielerischen nicht — in dieser Hinsicht ist die Provinz nichts, sie bildet routinierte Schauspieler — ja — aber selten mehr!“

So niederdrückend endete das erste Jahr seines Schauspielerlebens. Doch es sollte noch viel schlimmer kommen. Am 24. September 1861 finden wir ihn in Krems. Als er die dortige „Kunstausschrottungshütte“ sah, erschrak er in tiefstem Herzen. „Mon Dieu! Mon Dieu Sacre demimond! — Ganz, aber ganz bis auf den großen Zuschauerraum, der größer ist als der von Neustadt, sonst aber ganz, was Bühne anbelangt, ‚Meidling‘ — also ‚einwendi so schen wie auswendi‘“. Noch übler scheinen die Leistungen gewesen zu sein. „Gestern also war

unsere erste Vorstellung, wenn alle so werden, wie es bisher leider den Anschein hat — na, gute Nacht! O pfui dara Teifel! In der Garderobe sieht's aus wie in Meidling, im Theater sieht es aus, was Schmutz und Arrangement betrifft, noch unter Meidling." Die Satire „Ein Monat in Elendstein" hält einige Momentbilder dieses trübseligen Schmierenelendes fest: „,Der Zunftmeister von Nürnberg oder Adelsstolz und Bürgerkraft' zum Vorteile des Mortdümmers und zum Nachteile des gesunden Menschenverstandes. Der Zunftmeister kommt zum Maifest mit einem Gendarmeriehelm, natürlich ein pappendeckelnes Visier und eine schwankende Papierfeder drauf, die andern sechs geharnischten Ritter, von denen nur zwei vorhanden waren, hatten Baretts auf. Die Erzählung des Sebaldus vom zerstörten, geplünderten Haus des Zunftmeisters wurde seltsamerweise im Zimmer des ehrsamen Meisters Kraft selbst gesprochen. Momus, begeistert von all dem Herrlichen, bekennt sich überwunden und ruft erstaunt: ,Ha, das ist schon mehr als Parodie, das ist schon Parodoxie und Schlampomanie!' — Aufgezeichnet der staunenden Nachwelt: Das Kostüm unseres lieben einzigen Statisten als alleinigen sprachlosen Zunftgenossen im ,Zunftmeister': Stiefel, Pantalons... eigener moderner Samtspenser, Schwertgurt, jedoch ohne Scheide, nichtsdestoweniger bloßes Schwert in der Hand — noch dazu einen ungarischen Kanaszenhut auf dem Kopf. Ha, welch ergreifend Bild — O Josef! — Der Tod streckt alles Sterbende in die Länge, auf-

geführt werden in Elendstein ist aber der Tod der Stücke, was Wunder, wenn deren Titel in die Länge gehen. Herr, lasse sie ruhen in Frieden und das Lampenlicht leuchte ihnen nimmer, Herr, vergib ihren Mördern, denn sie wissen nicht, was sie reden, weil sie ihre Rollen nicht auswendig können. Amen! — Obwohl der Wind, der durch die leeren Räume des Schauspielhauses allabendlich pfeift, den gesamten Mimen wie die Posaune des Jüngsten Gerichtes tönt, so ist doch den meisten mehr ‚Da legst dich nieder-isch' als ‚aufsteherisch' zumute. — ‚Eine Königin' von Halm. Einnahme der tragischen Mutter. Resultat: zwei Gulden! Munter, Pintsch, das is tragisch! Ein Mitglied macht sich auffallend viel mit den Hunden der Direktion zu schaffen, was daher kommen soll, daß er Gelegenheit sucht, sich mit selben um den Fraß herumzubalgen. Bei diesem Mimen geht es nicht mehr von der Hand, sondern von der Schnauze zum Munde. — Ein Strahl der Hoffnung verklärt die bleichen Gesichter der Mimen, sie setzen sich froh zusammen und deklamieren: ‚Ich fasse morgen Gage, du fassest morgen Gage, er fasset morgen Gage, wir fassen morgen Gage, ihr fasset morgen Gage, sie fassen morgen Gage.' Momus aber denkt:

„Vom Kommenden fürs Heute borgen,
Verzweifelnd tut ihr's, arme Affen,
Und wißt doch halb, daß euch das Morgen
In diesem Punkt wird Lügen strafen."

Auf denselben Ton gestimmt ist der Elendschoral „Der Kremserkapelle".

Unter solchen Umständen darf es nicht wundern, daß der „desperate Thespiskarren“ bald in den Graben geriet. Schon am 1. November, dem zweiten Gagetage, konnte Direktor Lauffner — von Anzengruber beharrlich „Hatschner“ genannt — die Gage nicht auszahlen, am 6. November hatte noch kein Schauspieler die ganze Gage, denn „das Publikum zeigte jene Kälte, die sich einem solchen Repertoire, einer solchen Gesellschaft und einer solchen Geschäftsführung gegenüber erwarten ließ“*. Ende Jänner 1862 war Direktor Lauffner völlig abgewirtschaftet. Es wurde auf Teilung gespielt, aber nur mit dem Erfolge, daß für die Zeit vom 21. Jänner bis zum 9. Februar jedes Mitglied neun Gulden vierundvierzig Kreuzer erhielt. Anzengruber suchte Zuflucht in Steyr, wo unter der Direktion des Komikers Josef Matras die meisten Götterbündler von Wiener-Neustadt Engagement gefunden hatten, ja, es bestand sogar eine Zeitlang die Hoffnung, Matras werde das Kremser Theater neben dem Steyrer übernehmen. Aber auch Matras konnte sich nicht behaupten, am 26. März 1862 finden wir Anzengruber wieder „als vazierendes Mitglied einer ditto abgewirtschaftet habenden Direktion.“ Wie die Verhältnisse lagen, blieb ihm nichts anderes übrig, als nach Wien zurückzukehren, um sich dort durch eine Agentur ein neues Engagement vermitteln zu lassen, diesmal bei einer wandernden Truppe (Juli 1862 bis Mai 1863). Apathin in Südungarn war die

* Brief, veröffentlicht von O. E. Deutsch in „Neue Freie Presse“ vom 8. Dezember 1909.

erste Station dieser Schmierenfahrt*, Palanka die zweite. Die Gage betrug 20 fl., sage und schreibe zwanzig Gulden, die Beschäftigung war so miserabel, daß Herr Gruber — so nannte sich Anzengruber von nun an, um erst nach seinem glänzenden Aufstieg den väterlichen Namen zur Geltung zu bringen — kurz entschlossen dem Direktor Kistler durchbrannte und sich zur Truppe Konderla flüchtete. Von Mitrowitz und Vincovce ging es nach Esseg, aber diesmal nicht mehr als Episodist, sondern, wie er dem Freunde stolz meldet, „als wohlbestallter jugendlicher Heldenliebhaber!" In Johann Edlen von Radlers Sommertheater in Vöslau ruhte er dann von der beschwerlichen und abenteuerlichen Fahrt aus, die seine Mutter getreulich geteilt hatte.

In all dem Elend — wie bitter mochte er die Wahrheit seines eigenen Ausspruches, daß Schauspieler „den hohlen Ruhm der Menschendarstellung oft mit Aufopferung des eigenen Menschentums in Not und Elend bezahlen müssen", schon in diesen ersten Jahren empfinden — hatte ihn der Stolz aufrecht erhalten, daß er eigentlich zum Dichter geboren sei, und dieser Stolz war ihm auch in den kommenden Jahren Stütze und Stab. Schon den zweiten Brief von Wiener-Neustadt unterzeichnet er als „Ludwig Anzengruber, Schauspieler, Dichter und sonst noch eine ganze Menge, was er selbst nicht weiß". Im Schriftstellerischen macht er Fortschritte, nicht im Schauspielerischen. So sehr er sich durch die

* Vgl. die Skizze „Der Adjutant des General Bem", Werke, 1. Bd. S. 241 ff.

materiellen Sorgen bedrückt fühlt, so sicher fühlt er sich seiner inneren Berufung. „Du kannst's schon heraussagen, wenn's Dir nicht gfallt," so fordert er den Freund auf*, von dem er ein Urteil über ein Stück hören möchte, „ich lasse jedem seine Ansicht über mich, und ohne mir irgend unangenehm zu werden oder etwa gar mir wehe zu tun, kann er sie mir ins Gesicht sagen — ich habe doch auch eine Meinung von mir, die durch nichts erschüttert wird. 's ist so ein fester Glaube in mir, daß eine höhere Macht mich nicht werde fallen lassen."

Er ist unermüdlich tätig. Es entstehen Notizen und Gedichte, die er sorgfältig sammelt**. Er versucht sich in modischen Taschenbuchnovellen*** und Theaterstücken. Auffällig ist das Vorherrschen des satirisch-parodistischen Tones. Bettelheim† gibt Proben aus einem verschollenen Heftchen „Unterm Mond. Eine Sammlung von Satiren, Gedichten, prosaischen Aufsätzen und Aphorismen von Lanz". Anderes steuerte er zu Gürtlers Zeitschriften bei††. Von bedeutenderen Stücken erhielt sich ein Fragment eines „Mephisto"†††, während eine Satire, „Der Teufel in Sauerbrunn", verloren ging, ein „Leviathan" als „Unsinn" verbrannt ward und der weit zurückreichende Plan eines Jahrbuches oder Ka-

* Brief vom 25. Februar 1861.

** Vgl. Anhang zu Bd. I, S. 621 ff.

*** Vgl. Bd. XV, 1. Teil und Latzkes Abhandlung „L. Anzengruber als Erzähler".

† A. Bettelheim, „Briefe von L. Anzengruber", Cotta, 1902, I. Bd., S. XXIII ff.

†† Vgl. Bd. XV.

††† Vgl. Bd. I, S. 63 ff.

lenders „Der Wandelbare" — eine Dichtung, die — als Symbol des steten ruhelosen Wechsels der Zeiten und Verhältnisse Format und Ausstattung immer wechselnd — „all seinen satirischen Geist verkörpern" sollte*, geriet nicht über formlose Entwürfe hinaus.

Seine ganze Kraft konzentriert Anzengruber auf seine dramatischen Versuche. Freilich läßt sich über diese Frühzeit seiner Bühnenschriftstellerei nicht viel sagen, da nur wenige Stücke** das große Autodafé überlebt haben, das der Dichter an der Grenzscheide zwischen „prähistorischer" und historischer Zeit veranstaltete***. Am 24. November 1860 berichtet er Freund Lipka, daß er Hals über Kopf an einer dreiaktigen Posse, „Der Onkel ist angekommen", arbeite, „damit die Theatersekretäre wieder etwas zum Lesen und zum Zurückweisen haben können"†. Daneben liest man von einem Volksstück: „Gefundene Eltern". Am 24. Juni 1863 ist ein einaktiges Lustspiel „Vom Regen in die Traufe" fertig††. Ein zwei-

* Vgl. Briefe I, S. 89 (vom 12. November 1861).

** Vgl. Bd. VII und Anhang zu Bd. VIII.

*** Vgl. Bd. I, S. 235.

† Im Briefe vom 27. Dezember 1860 erwartet er von Freund Lipka bereits Nachricht über Annahme oder Ablehnung des Stückes, das er, wir wissen nicht, bei welchem Theater, eingereicht hatte. Am 24. Februar 1861 erbittet er Einreichung beim Theater an der Wien, am 16. Juli 1863 denkt er an eine Aufführung zu seinem Benefiz in Vöslau. Aus einem Briefe vom 24. August 1863 ist zu ersehen, daß er auch seinen Vormund Andreas Schumacher in dieser Angelegenheit bemüht hatte, aber umsonst. Weiter wird der Sache in den Briefen nicht mehr Erwähnung getan. Anderer Titel: „Allerhand Falschheiten oder Ein Onkel, der ungelegen kommt."

†† Am 25. November 1863 erkundigt er sich bei Lipka nach dem Schicksal des Stückes, ein Wutausbruch in einem Briefe vom 4. März 1864 gibt uns Nachricht, daß es vom Carl-Theater abgelehnt wurde.

aktiges Drama, „Der Versuchte", mit dem Vorspiel „Das Vermächtnis des Mörders" ist im Entstehen, ein deutsch-patriotisches Volksstück „Ein Wiener Straßenkehrer" (Lokallebensbild) und der Roman „Von der leichten Seite" werden geplant, eine Unzahl von Gedichten sind teils fertig, teils entworfen. Mit allen Kräften strebt der werdende Schriftsteller nach einer Existenz in Wien, die ihm erlauben sollte, sich dichterisch zu entwickeln, denn in der Provinz mußte er — dessen war er sich deutlich bewußt — verkommen. „Du wirst und kannst mich schon herzlich bedauern, wenn Du willst — über die Zerrissenheit meiner Lage, der auch, wenn sie anhält, bald die Zerrissenheit des Charakters und Versumpfung aller Anlagen folgen dürfte."

Leider sind aber alle Bemühungen, nach Wien zu kommen, vergebens. Weder das Lustspiel von dem Onkel, der nach guter Possentradition ungelegen kommt, noch das Drama „Der Versuchte" werden angenommen und auch Schumachers Bemühungen, sein Mündel in Wien unterzubringen, bleiben erfolglos. Der junge Dichter reist wieder auf der Walz von Schmiere zu Schmiere und ist recht zufrieden, im Oktober 1863 in Marburg unter halbwegs anständigen Verhältnissen unterzukommen. Daß er wenig beschäftigt wird, kränkt ihn nicht mehr, kann er doch „nach Herzenslust seine literarische Laufbahn fest und fester begründen. Hätte ich nicht die überwiegende Neigung zur Poesie, ich könnte bei meiner obenaus stürmenden Geistesrichtung mich recht unglücklich fühlen — so lasse ich den theatrali-

schen Teil meiner Produktion fallen und wende mich der literarischen mit größerem Eifer zu; ich spreche meine kleinen Partien mit der Ruhe und dem Verständnisse eines Schauspielers, der es beklagen kann, schon mehrere Jahre seines Lebens dieser sogenannten Kunst gewidmet zu haben." Tatsächlich entfaltet er nach Ausweis der Briefe eine fieberhafte, literarische Tätigkeit. Der „Versuchte" ist fertig und liegt im Josefstädter Theater zur Prüfung, eine Operette „Der Automat" hat ein Kapellmeister in Ödenburg zur Komposition, freilich ohne etwas von sich hören zu lassen, unter der Feder hat er: ein zweiaktiges Drama „Er heilt seine Liebe", zwei einaktige Lustspiele „Opfer der politischen Feme" und „Ein Billetdoux um einen Regenschirm", das Lokallebensbild „Ein Wiener Straßenkehrer", das schon ein Brief vom 24. Juni 1863 erwähnt, eine Posse „Der Telegraphist im Nachtdienst" — zwei Wochen später kommt noch ein Drama dazu, das fünfaktige Schauspiel „Ein Deserteur der großen Armee", ein Roman „Pierre de Strass" und als Feiertagsarbeit und Erholung eine Tragödie „Rosamunde". — „Pegasus soll seinen Flug kühn aufwärts beginnen dürfen; ich sehne mich nach den Regionen der reinen Dichtung — dort will ich frisch mal Atem schöpfen. Das ist's, was jetzt in mir webt und was ich mit Gott ausführen will, mir zum Troste, unbekümmert um das andere und die anderen."

Die ruhige Zuversicht festzuhalten, wird ihm aber manchmal sehr schwer. Mit verzehrender Ungeduld

sehnt er eine Änderung der unerträglichen Existenz herbei, in die er sich verrannt hat. „Ich fühle es jetzt mehr wie eh, ich stehe jetzt an einem Wendepunkt meines Lebens, jetzt muß ich einzig und allein mich der Literatur in die Arme werfen können — und so könnte etwas aus mir werden — oder es zwingt mich die Brotrücksicht, Komödiant zu bleiben, als welcher ich im Mißmute wohl täglich schlechter werden würde ... Je weiter sich mein ermöglichter Austritt aus dem Verbande der Provinztheater hinausschiebt, je düsterer wird die Zukunft und je niedergedrückter meine Stimmung, und verloren geht die Zeit, die, ich kann sagen, Hunderte von Plänen reifen lassen könnte, die in mir schon keimen — ich lechze nach Erfolg — und Du wirst sehen, es kommt keiner — ich werde im Stillen schaffen und schaffen, die lodernde Begierde, die Pläne, ins Kleinste zu zwängen, wird mich aufreiben — und wenn dann die Anerkennung kommt, so werde ich als der Meister von lauter Torsos die Kraft nicht mehr haben, Ganzes oder überhaupt etwas zu schaffen."*

Endlich winkte ihm ein Erfolg: die Erstaufführung eines ernstgemeinten Stückes, für jeden Dramatiker die große Feuerprobe. Direktor Radler führte den „Versuchten" zum Benefiz des Verfassers auf. Die Presse war den Verhältnissen entsprechend geradezu großartig. Am Tage vor der Aufführung verkündete der „Korrespondent für Untersteiermark", III. Jahr-

* Brief vom 25. November 1863.

gang, Nr. 24: „Marburg, Mittwoch, 24. Februar 1864, Benefizvorstellung. Morgen, Donnerstag, wird zum Vorteile des Schauspielers Herrn Ludwig Gruber das vom Benefizianten selbst verfaßte zweiaktige Drama ‚Der Versuchte' mit dem Vorspiele ‚Der Nachlaß des Mörders' in einem Akte zur Aufführung kommen. Wie im allgemeinen, so besonders für Marburg ein gewiß seltener Fall, daß der Dichter in dem von ihm geschriebenen Stücke auch spielt." In Nummer 27 derselben Zeitung wird dann über die Premiere berichtet: „Mittwoch, 2. März 1864, Nr. 27, Theater. Donnerstag, den 25. Februar, versuchte ‚Der Versuchte' sein Glück auf unserer Bühne und gefiel trotz dem Achselzucken jener, denen es unmöglich erscheint, daß ein Schauspieler, und noch dazu ein Episodenspieler auch dichten und dramatisieren könne. Wir aber müssen gestehen, daß Gruber ganz und gar imstande ist, etwas Rechtes auf die Beine zu stellen, und daß ‚Der Versuchte' beiweitem noch kein solcher Versuch ist wie so mancher, der unter allerlei günstigen Influenzien zur Geltung gelangt. Schüchtern tritt uns dieses Stück in den ersten Szenen entgegen und spinnt mit zarter Hand den poetischen Stoff zu dramatischen Verwicklungen aus, und erst als das Fundament konsolidiert dasteht, erhebt sich kühn des Dichters Haupt und rückhaltslos bricht der Gedanke hervor und bewältigt uns, die mit Mißtrauen auf seine Macht und vielleicht mit eigener Überschätzung ihm entgegentreten." Dem Rezensenten war Gruber am 11. Jänner 1864 in „Deborah" — wir wissen

nicht, in welcher Rolle — und am 28. Jänner 1864 als Kreuzwirt in Franz Prüllers „Klosterbäuerin" wegen seines guten Spieles aufgefallen, am 17. Jänner hatte er direkt die Frage gestellt: „Warum übernimmt Herr Gruber nicht öfter große Partien?" Die interessante und für den Anfänger so aufmunternde einzige Rezension, welche „Der Versuchte" erfuhr, läßt zwar erkennen, daß wir es mit einem charakteristischen Anzengruber zu tun haben, den der Rezensent richtig erfaßte, verrät aber nicht das Leiseste vom Inhalt. Das Stück, das Anzengruber selbst nach dem „Pfarrer von Kirchfeld" noch für aufführbar hielt und dem Grazer Theater anbot, ist verschollen, ein Zeuge der Aufführung konnte sich — etwa zwanzig Jahre später — nur noch erinnern, daß ihm ein modern-sozialer Stoff zugrunde lag, eine verwickelte Kassendiebstahlsgeschichte eingeflochten war und schon in diesem Werke die lebenswahre und doch so poesievolle Realistik Anzengrubers zum Durchbruche kam. Anzengruber selbst spielte einen Offizier, der äußerst wenig zu sprechen hatte*. Der Schauspieler Dominik Klang, der bei jener Aufführung mitwirkte, hatte nach Bettelheims Zeugnis** genauere Erinnerungen bewahrt. Er gab einen Sträfling, der im ersten Akt (Vorspiel) stirbt. Ein Komplize weiß von dem geraubten Gelde, eignet es sich an und tritt in einem

* F. v. Radler, „Der Versuchte", L. Anzengrubers erstes „Drama", in Friedjungs „Deutscher Wochenschrift" vom 31. Jänner 1884, wieder abgedruckt in J. Jägers „Wiener Almanach", 1903.
** Vgl. A. Bettelheim, „L. Anzengruber", 2. Aufl., S. 68.

Badeorte als reicher Mann auf. Durch eine Verkettung von Umständen wird er zum Selbstmord getrieben, nachdem er das Geld an die Eigentümer zurückgegeben hat. Beide Zeugen stimmen darin überein, daß „Der Versuchte“ ein voller ehrlicher Erfolg war, und zwar errungen bei einem Publikum, das sich auf einen Skandal vorbereitet hatte. Der Dichter wurde „trotz ziemlich matter Exekutierung des Stückes seitens seiner Kollegen“ am Schlusse zweimal gerufen. Das materielle Resultat freilich war kläglich: 13 fl. ö. W. Es war ein Erfolg, aber ein Erfolg, der ihm seine Lage nur noch empfindlicher zum Bewußtsein brachte: „Gehindert in allem und jedem, hasse ich das verfluchte Hemmnis, die Komödie, und wende mich zur Dichtkunst, die wenigen freien Stunden vergebene Kraft aufzuwenden, denn niemand kann zweien Herren dienen*.

Seine Arbeitskraft ist erstaunlich. „Du kennst noch nicht: ‚Er heilt seine Liebe‘, Drama (mein Lieblingskind), ‚Die Kommisin oder Der Krama und sein Töchterl‘, a Gspaß mit Gsang, und ‚Glacéhandschuh und Schurzfell‘, Volksstück“**, teilt er am 25. April 1864 seinem Freunde Lipka mit. Dieser Periode fieberhafter Tätigkeit folgen Stimmungen tiefster Niedergeschlagenheit. „Mich erfaßt eine ungeheure Wehmut bei dem Gedanken, alt und älter zu werden und endlich im Alter zu haben, was ich in der Jugend verlangte,“ schreibt er am 25. April

* Brief vom 25. Dezember 1863.
** Über dieses Stück vergleiche Bd. VII, S. 27 ff., und Bd. VIII, S. 352 ff.

1864, diesmal schon wieder von Warasdin. Abermals beginnen die verzweifelten Anstrengungen, nach Wien zu kommen. „Ich spare wie ein Hund, um die nächste Pension (d. i. der Mutter) ganz für meine Reisespesen in der Hand behalten zu können; bin ich mal in Wien, dann geht's, wie's geht, ich frette mich durch — doch bliebe ich, ich müßt mich selbst durchhauen!" schreibt er am 1. Juli 1864 aus Csakathurn, wohin er von Marburg aus über Warasdin hatte wandern müssen. Er denkt an ein Unterkommen in der „Neuen Freien Presse", deren Gründung damals im Werke war; Schumacher, meinte er, müßte ihm das vermitteln können. Er glaubt zu spüren, wie er als Schriftsteller wachse, sein „Denkkreis und seine Sprachvergewältigung sich herausmache — Summa Summarum habe ich jetzt dreizehn Stücke* geschrieben — eines aufgeführt — führe 32 Notizhefte mit mir und bin erst, was das beste ist, etwas über 24 Jahre. — Ich habe Dir einmal auf dem Spaziergange ... erklärt: ich wolle auf Erfolg warten bis zu meinem 30. Lebensjahre — und dann — gehen, von wo man nicht mich braucht — diese Idee steht fester als je vor mir." Immer

* In den Briefen werden sogar 14 Stücke erwähnt, die entweder fertig oder im Entstehen begriffen sind; siehe Verzeichnis im Anhang zu Bd. II. In Leoben zuckt als genialer Blitz in einem Brief vom 2. September 1864 „Das vierte Gebot" auf, das wir doch wohl mit dem 1877 entstandenen Volksstücke in Zusammenhang bringen müssen — ein Parallelbeispiel ist „Diebs-Annele", das am 6. Juni 1865 erwähnt wird und doch wohl zu der 1876 veröffentlichten Novelle gleichen Namens gehört. Dazu kommt das poetische Tagebuch „Der Wandelbare" (Brief vom 12. November 1864), ein Genrestück in einem Akte, „Die gelben Rosen" und eine Novelle „Aus den Papieren eines Seelsorgers" (Brief vom 6. Juni 1865).

deutlicher wird es ihm, daß er die Schauspielerlaufbahn aufgeben müsse. „Mir ist's und geht's im Geiste vor, als stände ich jetzt am Scheidewege und müßte jetzt glücklich zu werden anfangen oder elend bleiben" (Brief vom 17. Juli 1864). Er macht sich klar, daß die Darstellungsgabe unter allen Gaben die verbreitetste sei und daß er die außerordentliche Begabung, die allein ihre berufsmäßige Pflege rechtfertige, nicht besitze (Brief vom 29. Juli 1864). Gespannt wartet er auf das Stichwort aus Wien, immer reisefertig, lähmende Apathie befällt ihn, als es ewig nicht kommen will (Brief vom 29. Juli 1864), denn er hat das Gefühl: Jetzt oder nie! Sein Abscheu vor seinem Beruf steigert sich bis zur Wut. „Ich hasse diese Bretter, diese Lampen — und diese Lumpen vor den Lampen und auf den Brettern."

Aus solchen Stimmungen erwuchsen die zornigen Anklagen Engelsteins* gegen Schauspieler und Publikum: „Laffen seid ihr alle, alle! Ihr Narren, die ihr den Philistern um die Neige in ihren Biergläsern die Zeit vertreibt — euren Anekdotenschatz plündert, freilich, Perlen werft ihr dabei nicht vor die Säue, ihr versteht die Mast und gebt Eicheln und noch schlimmeres Futter, nur ich werfe Perlen . . . verächtlich seid ihr mir alle, ihr wollt Publikum, wollt urteilsfähige Männer sein, all unsere Dichter-, Maler-, unsere Wissens- und unsere Schauspielernot verdanken wir eueren düsteren Köpfen, in die bloß Licht kommt, wie in einem ausgehöhlten

* Ein Brief, der tötet (Bd. XV, 1. Teil, S. 97 ff.).

Kürbis — von ungefähr. Eurem Indifferentismus gegen das, was euch Mühe macht zu fassen und was sich schließlich der Mühe lohnte, weil's sich immer der Mühe lohnt, Mensch zu sein, eurem Geschmack an Kinderspielen verdanken wir eine solche Bühne, solch ein sittliches Institut, um das sich Schiller nimmer kümmern würde, wenn er heute wieder auferstände, ein solches Repertoire!" Mit wunderbarer Spannkraft erhob sich zwar seine Begeisterungsfähigkeit immer wieder, wenn der Pessimismus ihn zu lähmen drohte, aber er mußte aus dem Schmierenelend heraus. Zwei Fußbreit Boden wünscht er sich in Wien. „Es ist ein gärendes, drängendes Treiben in mir*, nach dem historischen Schauspiele spannen sich alle meine Fibern und Kräfte, leuchtend steigen gewaltige Gedanken herauf und ich habe nicht das nötige Material, sie zu gestalten, zu verkörpern. — Novellen, Romane liegen mir im Kopfe, stil- und inhaltgewaltig — die Feder entsinkt der mutlosen Hand, ich zweifle an meiner Zukunft — jenes alte Objekt, das all meinen satirischen Geist verkörpern soll, jenes Jahrbuch, jener Kalender, „Der Wandelbare" — es liegt in formlosen Entwürfen vor mir — meine Lustspielstoffe lachen mich an — ich verstehe ihr Lächeln nicht mehr — ich bin so elend, nicht das sein zu können, was ich sein könnte — wenn je einer so geknebelt, angebunden war, so bin ich's — geknebelt von einer Kunst, die nicht einmal ein feiles Brot ist — die kein Brot ist — ich bin tagelang in

* Brief vom 12. November 1864.

einer Stimmung, die mich wünschen läßt, ich wäre nicht oder ich wäre nichts — als das halbe Etwas!

Ich habe auf den glühendsten Traum meiner Jugend, auf Ruhm und Nachruhm verzichtet und wollte nichts, als still-bescheiden schaffen, unbekümmert um die Anerkennung der Welt — den Gebilden meines Herzens und Busens leben — und siehe, just auf dem Punkte der größten Entsagung fordert das Elend von mir die größte, es verlangt, daß alle Pläne liegen tot und starr ohne Auferstehung — es entzieht mir alle Mittel, mich hineinzudrängen in die Vergangenheit, um in gewaltigen Worten die Zukunft zu predigen, die ich ahne! Es läßt mich darben — verderben — und wo ich schon heruntersteige zum Volke und ihm die Hand reiche, wie in meinen Volksstücken — da läßt man mich nicht dazu, meinen Ruf an selbes gelangen zu lassen. Sage mir, was bleibt dem vielnamigen Lanz, Gruber, Anzengruber? — Nichts! — Meine Zukunft: das Zigeunerleben eines Provinzschauspielers — mein Dichten — hier und dort zur Einnahme ein selbstverfaßtes Stück — ich habe keinen Kampf, als den mit mir — und darum keine Berühmtheit — zum Kampfe mit der Zeit fehlen mir die Waffen."

Niemand als der treue Lipka, Vertrauter aller seiner Schmerzen, hörte diesen verzweifelten Aufschrei des werdenden Volksdichters, der vergebens nach der Tribüne ruft, für die er geboren ist. So schnell ließ sich der verfehlte Beruf nicht abschütteln. Er sollte die ganze Widerstandskraft seines „guß-

eisernen Humors" brauchen, um dennoch durchzuhalten.

Von Csakathurn ging es wieder nach Sauerbrunn (August 1864), von da (Truppe Joh. v. Radler) zur Truppe Bertalan nach Bruck a. d. Mur (September 1864), Leoben (Oktober-November 1864), Pettau (Dezember 1864 bis Februar 1865) und Radkersburg (März-April 1865), von da ins Sommerengagement nach Vöslau-Gainfarn. Vorübergehend scheint es, als könnte er sich mit dem Schauspielerberuf wieder versöhnen. „Mein Schauspielertalent entfaltet sich letzter Zeit überraschend," meldet ein Brief vom 25. März 1865, aber er war zu klug, um sich blenden zu lassen. Als er mit dem Vöslauer Engagement wieder zu Ende war, flüchtet er sich nach Wien. „Ich übersiedle nach Wien," entscheidet er sich, „mein Feldzugsplan ist entworfen, ich bleibe — und sollte ich in die sauersten Äpfel beißen — ich will doch sehen — ich will schriftstellern und nicht mimen, das nebenbei". Er ist hohen Mutes: „Laß uns," ruft er dem Freunde zu, in dem er einen ebenbürtigen Mitstrebenden zu sehen glaubt, „laß uns nicht Kinder der Zeit in ihrem schwachen, laß es uns in ihrem starken Sinne sein, laß uns zu dem ringenden, strebenden Teile übertreten, nicht träumen, sondern wachen — vorwärts heißt's — zurück können wir nicht mehr — hinter uns liegen die Schiffe verbrannt — ein Tor, der noch säumt — kämpfe, ich bin entschlossen, das Zusehen aufzugeben — es handelt sich nicht bei mir allein um die Existenz des leiblichen, es handelt sich

auch um die des geistigen Menschen — also frisch vorwärts — den bessern zu retten."

Anzengruber hatte eine langwierige und schwere Prüfungszeit durchgemacht. Sie war nicht nutzlos, wenn ihr Ertrag auch schwerlich zu dem Zeit- und Kraftaufwand, den sie gekostet hatte, in einem vernünftigen Verhältnis stand. Seine theatralische Lehrzeit schuf ihm vollkommene Klarheit darüber, daß seine Begabung auf schriftstellerischem und nicht auf schauspielerischem Gebiete lag. Der Erfolg des „Versuchten" durfte ihm als Beweis für seine Fähigkeit zur dramatischen Gestaltung gelten. Der rührende Werbebrief an Mathilde Kammeritsch* wirbt für einen „Dichter", der entschlossen ist, für seinen Beruf Opfer zu bringen und in Scheu und Zagen auch von der ehrfürchtig Geliebten Opfer erwartet. Auch die Tendenz seines Wirkens war ihm klar geworden in einer Stunde, da Verzweiflung ihn hellsehend machte: in gewaltigen Worten die Zukunft zu predigen, die er ahnte — hinabzusteigen zum Volke und ihm die Hand zu reichen in Volksstücken. Es erfüllt ihn das Pathos der Zeit, die den Kulturkampf gebar, er sehnt sich einzutreten in die Reihen der Kämpfenden und Ringenden — vorwärts heißt's!

Weniger leicht ist es, sich ein Bild von seinem Innenleben in dieser wichtigen Übergangsepoche zu machen. Die Briefe an Lipka, die einzigen aus dieser Zeit, helfen viel, aber sie geben doch nur ein

* Brief vom 27. August 1865.

einseitiges Bild. Anzengruber erscheint hier als Kämpfer und Ringer, der sich mit erstaunlich widerstandsfähigem Humor über alle Widerwärtigkeiten seiner kläglichen Laufbahn hinwegsetzt. Sie täuschen eine Bewußtheit und Überlegenheit vor, zu der er sich wohl für Momente aufraffte, die aber durchaus nicht die Grundstimmung des werdenden Dichters war. Konnte doch Anzengruber selbst in der Rückerinnerung „diesen Träumer" — „welch ein Träumer ich gewesen war!" — nicht mehr heraufbeschwören, „den unverbesserlichen Träumer, der wie ein Hypnotisierter stets bereit war, rohe Kartoffeln für Birnen zu essen und Fensterpolster wie Babies zu wiegen, und wie gerne hätte ich ihn leibhaftig vor mir gesehen, den jungen Menschen, der das Gemeine, das sich an ihn zu drängen versuchte, in unbewußter Regung ferne hielt, wie ein Schlafender Fliegen scheucht, der sich über all das Platte, Schale und Peinliche, das ihm seine drückend beengte Lage aufzwang, damit hinweghalf, daß er einen reichen Schatz in seinem Innern zu hüten glaubte und die nichtigen Begegnungen und Erlebnisse mit einem Flitter umkleidete, der sie ihm wert machte."* — „Wenn ich nur noch so hoffen, so Pläne schmieden und so unbeholfen und doch so befriedigt schaffen könnte wie einst," seufzt der Erfolgreiche, Berühmtgewordene — „das kommt nicht wieder". Ein Hauch von Reinheit und von Idealismus liegt über dieser Zeit. Welch rührendes Schauspiel: der junge

* „Eine Erholungsreise", Bd. I, S. 260.

Künstler, der mit der Mutter von Nest zu Nest zieht, jeden freien Augenblick über seinen Papieren rastlos schaffend, ohne Erfolg, aber ungebrochen, weil seiner Berufung sicher, vom neunzehnten bis zum dreißigsten Lebensjahre, in trotzigem Lebensmut.

Von den ersten Regungen erotischer Empfindungen berichten biographische Fragmente* und der Werbebrief an Mathilde Kammeritsch, dessen innig-verhaltener Ton kaum ahnen läßt, daß sich in ihm eine Lebenshoffnung barg, deren Fehlschlagen er noch auf dem Sterbebette zu den ganz großen Schmerzen seines Lebens zählte. Merkwürdig schweigsam verhalten sich die Briefe auch über die seelischen Kämpfe dieser Entwicklungsperiode, an die der reifende Mann sich erinnerte**. „Ich war Optimist, kirchengläubig nie, aber was mir sehr wünschenswert schien, Gott und Unsterblichkeit, suchte ich sehr gläubig festzuhalten. Ich haßte die Materialisten, die gegen das anfechten wollten, was mir sehr anlag — und begreife den Haß anderer, die auch einen allmächtigen Freund und ein ewiges Leben sehr ungern antasten ließen. Aber in grimmster Not schaute ich auf zu Gott, und als er nicht helfen wollte, stellte ich mein Ultimatum, half es nicht, so mochte er zusehen, ob ich noch an ihn glaube und was daraus folge! Darüber kann wohl ein Gläubiger lachen, und der Ungläubige, ich tat es später auch." Enttäuschter Theismus — ein Grunderlebnis, an das

* Werke, Bd. I, 275 ff.
** Werke, Bd. I, S. 272 ff.

auch ein anderes Fragment erinnert: „Religion und Gott — ich fand, daß es der kirchliche nicht war. Er ließ mich in himmelschreiender Not. Ich drohte ihm förmlich mit meinem Unglauben. Dann war's aus — ich erfüllte keine Drohung noch glaubte ich an ihn, aber der Glaube verließ mich." Dieser reine und wahrhaftige Mensch, der es schon als fünfjähriges Kind nicht vertrug, daß man ihm den Tod des Vaters vertuschte*, trat still aus dem Kirchlein seines Jugendglaubens heraus, als er entdecken mußte, daß der dort verehrte Gott für menschliches Leid taub sei**. In der Zeit, da ihm Sallmeyers Buchladen zur Verfügung stand, suchte er Belehrung und Trost in populär-wissenschaftlichen Schriften. Welche Not es war, die ihn dann gänzlich verzweifeln ließ, wir wissen es nicht — vielleicht war es dieselbe Zeit***, da er seinem Jugendfreunde erklärte: er wolle auf Erfolg warten, bis zu seinem dreißigsten Lebensjahre, „und dann gehen, von wo man ihn nicht brauche", jedenfalls eine sehr frühe Zeit, denn schon in seinem siebenten Neustädter Brief (vom 25. Jänner 1861) lehnt er als „tatkräftiger Fatalist" den alten „Überall und Nirgends der Kirche" als Gottesbegriff ab und bekennt sich „zu dem Gotte, der in den Adern des Weltalls, dem Blutstrom gleich, gesetzmäßig pulsiert — und in dessen Hand ich mich willenlos ergebe und doch sein

* Werke, Bd. I, S. 265.

** Vgl. Bd. I, S. 274 f., und die Aphorismen „Gott und Welt" (Bd. VIII, S. 367 ff.).

*** Brief vom 1. Juli 1864.

werde: wie ich bin." Dieser „tatkräftige Fatalismus" entsprach einer Grundveranlagung Anzengrubers. „Ohne Philosophie, ohne Monologe, in stiller Resignation", todbereit, streckte das sechsjährige Kind, das seine Stunde gekommen glaubte, den Körper auf den Rasen aus, erwartete nicht das Sterben, sondern begann es gleich*. Eine freudige Bereitschaft zur Hingabe an das All lebt in den Gedichten der Frühzeit**, wie in dem Bekenntnisse des Steinklopferhans und wurde nach Überwindung des kindlichen egozentrischen Theismus der Jugendzeit zur eigentlichen Lebensstimmung, der der Dichter eigentümlich beseligende „Seinsgefühle" verdankte***.

Ein einziges Stück† aus dieser Zeit hat sich erhalten: „Glacéhandschuh und Schurzfell", ein Volksstück im edelsten Sinne des Wortes, aber noch unsicher und tastend in der Formgebung. Es läßt noch nicht erkennen, daß sein Autor bereits einem ganz wichtigen Geheimnis auf der Spur war und nur den Rat zu befolgen brauchte, den er selbst seinem Freunde Lipka gab, um ein Meisterwerk zu schaffen: „Studiere die Personen genau, und sollten sie drei Worte nur bei Dir sprechen, so seien sie so gesprochen, daß man nicht erst auf das Personale des Stückes zu sehen braucht, um zu wissen, wer sie gesprochen."

* Werke, Bd. I, S. 230.
** Vgl. Werke, Bd. I, S. 4, 6.
*** Vgl. Bd. I, Biographische Fragmente Nr. 94 und 95, S. 293 ff.; Bd. II, S. 388.
† Vgl. Bd. VII und Anhang zu Bd. VIII, S. 352 ff.

III. Der Aufstieg

Am 26. August 1865 erhielt Anzengruber in Vöslau die Kündigung. Rasch war sein Entschluß gefaßt. Er war es müde, fern von dem Brennpunkte des geistigen Lebens in Österreich sich herumzutreiben*. Dieser gute Entschluß erfüllte ihn mit stolzem Mute. Er schrieb schon am 27. August den zaghaft-zuversichtlichen Werbebrief an Mathilde Kammeritsch und tags darauf bekam Lipka stolze Worte zu hören: „Vorwärts heißt's — zurück können wir nicht mehr — hinter uns liegen die Schiffe verbrannt — ein Tor, der noch säumt — kämpfe — ich bin entschlossen, den Zuseher aufzugeben. Das eine steht uns offen, das Reich der Poesie — des Wissens unendlich Reich, wo auch die kleinste Flamme noch leuchtet und brennt — was wird, das wird, und hoffentlich wird es gut, nicht durch Hoffnung, sondern durch Tat und Kraft. Amen!"

Es war der rechte Weg, den Anzengruber ging, als er „aus dem Verband der Provinztheater" sich loslöste. Freilich, das Schlimmste stand ihm noch bevor, er sollte erfahren, daß man als Pechvogel mit verklebten Schwingen nicht fliegen kann. Es kam eine Zeit, wo er die Not bis zu dem Punkte kennen lernte, wo ihm selbst das Demoralisierende derselben entgegentrat.

Anzengrubers Plan war, in Wien als Schriftsteller zu leben und nebenbei zu mimen, um Geld

* Brief an Duboc vom 30. Oktober 1876.



L. Anzengruber

zu verdienen. Aber es ging ihm grimmig schlecht, so schlecht, daß er im Herbst 1866 den Versuch machte, in Znaim unterzukommen, aber, mit halbem Herzen bei der Sache, eine Niederlage erlitt.

In Wien „als Episodiste und Dichter zu hausen", hatte er sich einmal sehr hübsch vorgestellt*, aber die Wirklichkeit war sehr schlimm. Mit der Mutter in einer dürftigen Kammer in der Waisenhausgasse** wohnend, schmalst beköstigt, im Besitze eines einzigen Anzuges, versuchte er sich als Gelegenheitsschauspieler und Gelegenheitsschriftsteller durchzuschlagen. „Für die kleine Erkenntlichkeit von fünfzig Kreuzer pro Abend und die horrende Gage von 20 fl. pro Monat" hatte er am Harmonietheater der Baronin Pasqualati 1866 „die schwierigsten Rollen zu spielen, schwierig insofern, als man wirklich oft nicht leicht die Schlagwörter behalten kann, auf welche man nichts zu reden hat". Von Mai bis September 1867 trat er unter gleich kläglichen Verhältnissen in Gründorfs Sommertheater in Schwenders „Neuer Welt" (Hietzing) auf und gastierte im Winter gelegentlich in Baden. Der Winter 1867/68 brachte das größte Elend: Campis Singspielhalle und Produktionen, wie die

* Brief vom 2. September 1864.

** „Die Einrichtung war die bescheidenste, die man sich denken kann. Der Längsseite nach standen rechts und links je ein Bett, dazwischen, gerade der Tür gegenüber, ein Schreibtisch. Alles aus weichem Holze. Ein Waschtisch, ein Kasten, etwa drei Stühle und ein eisernes Öfchen nahmen die andere Seite der Wand ein. Ober dem Schreibtische hing eine Aquarellzeichnung, ein Blumenstück darstellend". So schildert der Verleger L. Rosner, der Anzengruber nach dem Erfolge des „Pfarrers von Kirchfeld" aufsuchte, das Heim des Dichters.

„Soloszene“, die, tief unter harmlosen Lohnarbeiten, wie „Der Telegraphist bei Nacht“ (21. April 1866), „Reformtürk“, „Libelle“* und den anderen dramatischen Versuchen dieser Zeit stehend, tatsächlich das „Demoralisierende“ der Not erkennen lassen. Witze, drei Kreuzer die Zeile, für O. F. Bergs „Kikeriki“ und Novellen, das Paar um fünfzehn Gulden, für den „Wanderer“** mußten Zubußen zur Gage von 20 fl. ins Haus bringen. Ein Zettel, „Waisenhausgasse“ überschrieben, leuchtet grell in dieses Elend: „Bin ich so alt geworden, um das zu erleben?“ klagt die Mutter. „Ich brauste auf. Sie solle mir den Mut nicht nehmen!“

Unter diesen Umständen bedeutete es Rettung vor dem Verkommen, daß die Protektion eines einflußreichen Verwandten ihm (Anfang April 1869) den Eintritt in ein Ämtchen bei der Wiener Polizeidirektion ermöglichte***.

---

* Vgl. Bd. VII der Werke und Anhang zu Bd. VIII.

** Vgl. Rosner, „Erinnerungen an Anzengruber“, Leipzig, J. Klinkhardt, 1891, S. 2.

*** Die Dokumente der Beamtenlaufbahn L. Anzengrubers veröffentlicht Bettelheim in „Neue Gänge mit L. Anzengruber“, Wien, Strache 1919, S. 160ff. Am 31. März 1869 suchte Anzengruber um Verleihung einer Kanzleipraktikantenstelle bei der k. k. Polizeidirektion in Wien an und wurde als solcher kurze Zeit darauf angestellt, aber noch am 27. Dezember 1869 wartete er vergeblich auf eine Remuneration. Erst der 28. November 1870 brachte ihm das Dekret der Ernennung zum Offizial der vierten Gehaltstufe mit dem Jahresgehalt von 500 Gulden und dem Quartiergeld jährlicher 120 Gulden. Am 25. März 1871 legte er seine Stelle nieder, da es sein sehnlicher Wunsch sei, seinem Schaffensdrange zu folgen und auch in dieser Stelle seinem Vaterland Ehre zu machen, nebenbei wohl auch aus demselben Motiv, aus dem er nach seiner Ernennung seine Mitarbeit beim „Kikeriki“ eingestellt hatte: er wollte „der Stelle“ nicht zweizüngig erscheinen.

Ein gewaltiges Autodafé vernichtete, was ihm nicht des Aufhebens wert schien — „und das war viel"* — nur das halbfertige Manuskript des „Pfarrers von Kirchfeld" rettete er in das neue Leben hinüber und dichtete es zu Ende. In der Ruhe einer Beamtenexistenz, wohltuend nach dem aufreibenden achtjährigen Fortfretten von einem Verlegenheitsverdienst zum andern, gedieh das Werk, nicht mehr eine konventionelle Mache, wie die Gelegenheitsarbeiten der letzten Jahre, sondern eine echte Dichtung, die den Stempel einer Persönlichkeit trägt!

„Mutter, ich habe einen Stoff zu einem Volksstück, soll ich ihn schreiben? Vielleicht nimmt das Stück diesmal die Direktion und verbietet es die Zensur." — „Du hast so viel für die Tischlade geschrieben, wag's daraufhin wieder!" So entstand der „Pfarrer von Kirchfeld". Der treue Lipka, der schon so viele Stücke Anzengrubers im Theater an der Wien eingereicht hatte, besorgte abermals dem Freunde den Liebesdienst** und hatte diesmal Erfolg. Steiner, der Direktor des Theaters an der Wien, las es in einer schlaflosen Nacht und spürte

* „Bis zum Fertigwerden", Bd. I, S. 235.

** A. Klaar will sich erinnern, daß Anzengruber ihm erzählt habe, seine Zuversicht auf das Gelingen des „Pfarrers" sei so groß gewesen, daß er das Stück nicht einmal zu Ende gedichtet, sondern es ohne Schluß eingereicht habe, mit dem Gedanken, wenn es gefalle, werde man ihn schon rufen. Diese Erzählung klingt nicht sehr wahrscheinlich (Anzengruber an Duboc am 30. Oktober 1876, „das halbfertige Manuskript des ‚Pfarrers von Kirchfeld' hatte ich schon damals in der Tasche, ich dichtete das Stück zu Ende, reichte es anonym ein"), im Manuskript ist davon nichts zu erkennen.

die dramatische Schlagkraft in dem Werke des völlig unbekannten Autors. Von der Zensur mit ausgesprochenem Wohlwollen behandelt*, in den Hauptrollen ausgezeichnet besetzt**, kam das Stück am 5. November 1870 zur Aufführung und errang in der als ausgezeichnet gerühmten Darstellung durch das Ensemble des Theaters an der Wien einen durchschlagenden Erfolg, den kein Geringerer als H. Laube in einer Aufsehen erregenden Besprechung festhielt, die Anzengruber dankbaren Herzens seinem Erstling als Nachwort mit auf den Weg gab***.

Es ist üblich geworden, den „Pfarrer von Kirchfeld“ als Tendenzstück abzutun. Der Vorwurf trifft nicht die volkstümlichen Gestalten des Stückes, die unabhängig von jeder Tendenz ihr dichterisches Eigenleben führen, wohl aber die Handlung Hell-Finsterberg. Allzu grell stehen sich die Gegensätze Hell und Finster gegenüber, zu ungleich sind Licht und Schatten verteilt, allzu durchsichtig ist die Maschinerie, die weltbewegende Gegensätze erklären soll. Dem Dichter fehlte es noch zu sehr an Erfahrung und Einsicht in den Weltlauf, als daß sein „Realismus“ nicht an diesem Problem hätte ver-

* Vgl. Anhang zu Bd. II.

** Der Tiefstand der Wiener Theaterkritik der Siebzigerjahre macht ein Urteil über die Leistungen der Schauspieler geradezu unmöglich. Über den Wurzelsepp Swobodas z. B. hat sich ein ganzer Sagenkreis gebildet. J. K. Lecher, „Anzengruber und sein erster Wurzelsepp“, „Heimgarten“, 26. Jahrgang (1. Oktober 1901); A. Bettelheim, „Anzengruber und sein erster Wurzelsepp“, „Vossische Zeitung“, 1901, Nr. 473.

*** Durch Vertrag vom 12. November 1870 übertrug er für ein Honorar von 300 Gulden alle Rechte für Österreich an Steiner.

sagen müssen. Es blieb Tendenz, weil der junge Dichter es noch nicht zu gestalten wußte.

Soll der Vorwurf „Tendenzstück" aber bedeuten, sein Autor habe, um der theatralischen Wirkung nachzuhelfen, Tagesfragen auf die Bühne gebracht, so kann es keine ungerechtere Anschuldigung geben. Waren auch „die Ideale im Kampfe des Lebens wie Fetzen weggeflogen, eines war ihm geblieben: Das Ideal der Menschheit." Er fühlt sich als Kämpfer für die Menschheit, bereit, für sie alle Opfer zu bringen. Die Befreiung der Menschen aus den Fesseln eines beschränkten Buchstabenglaubens war ihm eine heilige Angelegenheit, und sozusagen mit Fingern auf die hinzudeuten, welche ein Interesse daran hätten, die Entwicklung des Volkes zu freier Menschlichkeit hintanzuhalten, eine wichtige Pflicht. Man muß sich die Kulturkampfstimmung der Sechzigerjahre ins Gedächtnis zurückrufen, um diese „Tendenz" des „Pfarrers von Kirchfeld" zu verstehen.

Auf die Revolution des Jahres 1848 war eine feudal-klerikale Reaktion gefolgt, die im Konkordat ihre höchsten Triumphe feierte. Anzengrubers Jugenderinnerungen* beweisen, wie stark sich seiner Phantasie die Erlebnisse von Revolution und Reaktion eingeprägt hatten.

Die Märzverfassung hatte in ihren ersten Paragraphen jedermann die volle Religionsfreiheit zugesichert und jede gesetzlich anerkannte Kirche wie

* Bd. I, S. 232 f.

jede Gesellschaft dem allgemeinen Staatsgesetze unterworfen. Das Konkordat vom 18. August 1855 stellte die Kirche als ebenbürtige Macht neben den Staat, ja, gab der Kirche wichtige Rechte über den Staat. Die Bischöfe konnten gegen alle Gläubigen, die sich den Anordnungen der Kirche nicht fügten, mit kirchlichen Strafen einschreiten. Die Geistlichen verloren ihre bürgerlichen Rechte und wurden ganz der Gewalt der Bischöfe überliefert; sie konnten durch das geistliche Gericht mit Kirchenstrafen oder auch anderen, die der Bischof für angemessen hielt, belegt werden und die Regierung war verpflichtet, dem Bischof bei der Ausführung der Urteile Hilfe zu leisten. Die Bischöfe erhielten das Mandat, die religiöse Ausbildung der Jugend zu leiten und darüber zu wachen, daß bei keinem Lehrgegenstande etwas vorkomme, was dem katholischen Glauben oder der sittlichen Reinheit zuwiderlaufe. Mit der Begründung, daß alle kirchlichen Rechtsfälle und insbesondere jene, welche den Glauben, die Sakramente, die geistlichen Verrichtungen und die mit dem geistlichen Amt verbundenen Pflichten und Rechte betreffen, einzig und allein vor das kirchliche Gericht gehören, wurde angeordnet, daß über dieselben der kirchliche Richter zu erkennen habe, „und es hat somit dieser auch über die Ehesachen nach Vorschrift der heiligen Kirchengesetze und namentlich der Verordnungen von Trient zu urteilen und nur die bürgerlichen Wirkungen der Ehe an den weltlichen Richter zu verweisen." Das in diesem Sinne von vier Geistlichen und einem Juristen

ausgearbeitete Ehegesetz vom 8. Oktober 1856 enthält den berüchtigten Paragraphen 66, der klipp und klar besagt: „Die Kirche verabscheut die Ehe zwischen Christen und solchen, die vom Christentume abgefallen sind, und mahnt davon ab.“ Der Paragraph 77 desselben Gesetzes gab dem Bischofe die Möglichkeit, die Eingehung einer Ehe zu verhindern, wenn er besorge, daß sie zu großen Zwistigkeiten, Ärgernissen oder anderem Unheil Anlaß geben werde.“ Gegen dieses Konkordat, das nach dem Worte eines der Zeit nahestehenden Historikers* Österreich „den Haß aller Gebildeten brachte,“ liefen die deutschen Literaten Sturm, sowie der schwere Druck der nachmärzlichen Reaktion unter den Schlägen von Solferino und Magenta sich zu lösen begann. Schon im „Verstärkten Reichstag“ trat Karl Maager am 10. September 1860 gegen das Konkordat auf und forderte die vollständige Gleichberechtigung aller Konfessionen. Es war zu früh, aber die Opposition ließ sich nicht mehr unterdrücken. Am 8. April 1861 mußte das Protestantenpatent gewährt werden. Seither kamen die kulturkämpferischen Tendenzen nicht mehr zum Stillstand. Im Jahre 1862 erregten heftige Debatten über dieses Thema das Abgeordnetenhaus. Einschneidende Reformen brachte aber erst der „Reichsrat“. Die „Grundgesetze“ des Jahres 1867 gaben dem Staate wieder seine natürlichen Rechte in den Fragen des Unterrichtes und des Erziehungs-

* F. Mayer, „Geschichte Österreichs“, 1874, II, S. 297.

wesens. Der Führer der Liberalen, der Abgeordnete Herbst, beantragte ein weltliches Ehegesetz, das die Möglichkeit der „Not-Zivilehe" eröffnete, ein weiteres Gesetz, das die Emanzipation des Staates von der Kirche in allen Fragen des Unterrichtes brachte, und schließlich ein Gesetz über die interkonfessionellen Verhältnisse nach dem Grundsatze der Gleichberechtigung aller Staatsbürger; im Oktober und November 1867 wurden die beiden ersten Gesetze vom Abgeordnetenhause angenommen. Sofort setzte die Opposition der streitbaren Bischöfe ein und erst das Bürgerministerium brachte den Sieg. Am 19. März 1868 begann unter ungeheurer Anteilnahme der ganzen Bevölkerung die dreitägige Debatte über die Ehegesetzvorlage, die mit dem Siege des Liberalismus endete. Am 25. Mai 1868 wurden die Gesetze über das Eherecht, über die Schulaufsicht und über die interkonfessionellen Verhältnisse sanktioniert und dadurch das Konkordat tatsächlich, wenn auch noch nicht formell aufgehoben.

Mächtig setzte nun die klerikale Opposition ein. Der Kaiser hatte nach Sanktionierung der Maigesetze einen Spezialgesandten nach Rom geschickt, um die Duldung des Papstes zu erwirken. Der Papst aber antwortete mit der Allokution vom 22. Juni 1868, welche die Staatsgesetze vom Dezember 1867 „wahrhaft unselig", die Maigesetze „verwerflich, verdammenswert, abscheulich" nannte. „Kraft unserer apostolischen Autorität verwerfen und verdammen Wir die angeführten Gesetze im allgemeinen und im besonderen alles, was in diesen

wie in anderen Dingen gegen die Rechte der Kirche von der österreichischen Regierung oder von untergeordneten Behörden verordnet, getan oder wie immer verfügt worden ist; kraft derselben erklären Wir diese Gesetze samt ihren Folgerungen als durchaus nichtig und immerdar ungültig." Diese Kundgebung ermutigte die Bischöfe zu schärfstem Widerstand. Bischof Rudigier forderte in einem Hirtenbrief vom 12. September 1868 seinen Klerus zu offenem Widerstande gegen die Interkonfessionellen Gesetze auf und zwang dadurch die Regierung, ihm den Prozeß wegen Störung der öffentlichen Ruhe zu machen. Die Verurteilung des Bischofs zu vierzehntägiger Kerkerstrafe, die sofort vom Kaiser nachgesehen wurde, erregte das größte Aufsehen. Erst am 31. Juli 1870 erklärte die Regierung das Konkordat infolge der Infallibilitätserklärung für erloschen.

In diese Kampfstimmung muß man sich versetzen, um die Gedankenwelt des „Pfarrer von Kirchfeld" zu verstehen. Wer, wie Anzengruber, dem Volke von seinen großen Angelegenheiten sprechen wollte, konnte in dieser Zeit, da die Bischöfe und die liberalen Volksredner um die Seelen des Volkes warben, kein wichtigeres Thema finden. Man erkennt leicht, daß die im Drama vorgestellten Verhältnisse sich mit der Wirklichkeit nicht ganz decken. Der Eingangsmonolog des vierten Aktes deutet die Unfehlbarkeitserklärung an. Die Ehe des Talmüller-Loisls setzt die Maigesetze voraus, während das Schicksal des Wurzelsepp sich nur unter der ungebrochenen Herrschaft des Konkordates erfüllt

haben kann. In der Zeit nach den Maigesetzen des Jahres 1868 hatte aber ein Pfarrer, der nach dem Gesetze handelte, wohl nicht mehr das Schicksal des Kaplans Cyrill zu fürchten, wenn auch immer noch das des Pfarrers Vetter aus St. Jakob in der Einöd, das ja auch dem Priester in Roseggers Roman „Das ewige Licht“ (1897) nicht erspart bleibt. Immerhin hat Anzengruber hier die Lichter verstärkt*. Durchaus den Zeitverhältnissen entsprach es dagegen, daß ein Landpfarrer in Opposition zur herrschenden und streitbaren Kirche gezeigt wurde; war doch das Konkordat vor allem ein Sieg der Bischöfe, während in dem darbenden niedrigen Klerus, insbesondere innerhalb des sehr schlecht gestellten Landklerus vielfach ein volkstümlicher Josefinismus noch lebendig war.

Indes ist leicht zu ersehen, daß das Ideelle der Tragödie vom „Pfarrer von Kirchfeld“ tiefer wurzelt als im zeitgenössischen Kulturkampf. Der mit der Kraft eines Symbols wirkende Gegensatz von asketischem Bußlied und lebensbejahendem Hochzeitslied, der in der ersten Fassung das Stück einleitete, Annerls Gstanzl von den Weltverächtern, die Gott zum Teufel wünscht, und Pfarrer Jakobs Erzählung von dem Schulmeister, der „die Erde nicht recht als Prüfungsort gelten lassen will und glaubt, die Menschen werden doch einmal ein Paradies daraus machen,“ sagen deutlich, von welchem Gesichtspunkte aus den Dichter der politische Kampf

* In der ersten Fassung wird Pfarrer Hell sogar nach Rom zitiert.

interessierte: Befreiung des Menschen von lebenshemmenden Wahnvorstellungen, tiefstes, innigstes Mitleid mit menschlichem Leide. Aus diesem Empfinden ist die Gestalt des Wurzelsepp geboren, die „Leidensgestalt aus dem Volke", die Anzengruber wie seine Zeitgenossen als wahrhaft originelle Schöpfung empfanden. Durch eine unmenschliche „Satzung" in seinem tiefsten Wesen getroffen, ist ein edler Mensch an der Menschheit irre geworden und entartet; edle Menschlichkeit führt ihn wieder aus der Vereinsamung in die Gemeine — über aller Satzung steht — „nenn es Teilnahme, Mitleid, Erbarmen, es ist eins: Es ist die Liebe — es ist die Menschenliebe!" Das Tendenzstück bringt als edlen Kern eine Idee.

Der Erfolg des „Pfarrers" entflammt in dem Dichter, der kein Jüngling mehr war, sondern ein geprüfter Mann, einen edlen Schwung. Mit Zagen hatte er die Charakterisierung „Volksstück" auf sein fertiges Drama gesetzt. Der Erfolg gab ihm Gewißheit, daß er es durfte*. Jetzt wurde er sich — was er früher nur dumpf geahnt — voll bewußt, daß

* Vgl. Anzengrubers ersten Brief an Rosegger: „Wenn wir, die wir uns emporgerungen aus eigener Kraft, über die Masse, heraus aus dem Volke, das doch all unsere Empfindungen und unser Denken groß gesäugt hat, wenn wir, sage ich, zurückblicken auf den Weg, den wir mühevoll steilauf geklettert in die freiere Luft, zurück auf alle die tausend Zurückgebliebenen, da erfaßt uns eine Wehmut, denn wir, wir wissen zu gut, in all diesen Herzen schlummert, wenn auch unbewußt, derselbe Hang zum Licht und zur Freiheit, dieselbe Kletterlust und dieselben, wenn auch ungelenken Kräfte, und so oft wir bei einer Wegkrümmung das Tal zu Gesicht kriegen, so tun wir, wie uns eben ums Herz ist, lustig hinabjuchzen: ‚Kimmts rauf, do geht der Weg!' oder weinend zurückwinken — o wie oft unverstanden! Das

seine Mission war: Reformierung der Volksbühne und Aufklärung des Volkes*. „Ich hatte meine ‚besondere Leistung'", so suchte er dem Schriftsteller Julius Duboc** die Bedeutung seines „Pfarrer von Kirchfeld" zu erklären, „ich verdankte sie meinem Wollen, meinem Können, vielleicht noch mehr dem ersteren. Ich will das zu erklären versuchen. Ich hatte ererbtes dramatisches Talent, genaue Kenntnis der Bühne, erworben durch mehrjährige Verwendung als Schauspieler, ein zurückhaltendes, stets auf Hören, Sehen und Beobachten angewiesenes Wesen und einen treuen Glauben an die Menschheit im allgemeinen und an das Volk im besonderen. Ich sah dem letzteren nackten Unsinn bieten, oft mit krausester Tendenz verquickt, Handlung, Charaktere, alles unwahrscheinlich, unwahr, nicht überzeugend, so daß der guten Sache der Volksaufklärung mehr geschadet als genützt wurde. Es war kein Ankämpfen gegen die Gegner, es war nur ein Beleidigen, ein Ausschimpfen derselben, und rings lagen doch so goldreine, so prächtige und mächtige Gedankenschätze, ausgestreut von den Geistesheroen aller Völker und Zeiten . . . Ein anderer wollte sich nicht finden, welcher der Zeit von der Bühne herab das Wort

---

war auch meine Furcht, aber siehe da — plötzlich wimmelt's auf meinem Weg herauf vom Tal, ich seh mich ganz verstanden, seh mich eingeholt, umrungen und steh dem Volke gegenüber, gehätschelt wie ein Kind oder ein Narr, — die bekanntlich die Wahrheit sagen. Gott erhalte uns das Volk so, wir wollen gerne seine Kinder sein und seine Narren bleiben!"

* Werke, Bd. I, S. 240 („Frühlingstraum eines Glücklichen").

** Brief an J. Duboc vom 30. Oktober 1876.

redete, und einer mußte es tun, also mußte ich es sein!"

Es mag gestattet sein, beim Erfolge des „Pfarrer von Kirchfeld" ein wenig zu verweilen. Es war der wohlverdiente Lohn für ehrliches Streben und er kam gerade zu rechter Zeit und für die rechte Leistung. In den Berichten der „Neuen Freien Presse" spiegelt sich am anschaulichsten das lawinenartige Anschwellen des Erfolges. Die Besprechung am Tage nach der Erstaufführung konstatiert nüchtern und trocken: „Das Stück gefiel." Der Rezensent selbst äußert sich recht abfällig. Hell wird ein salbungsvoller, phrasentriefender Schwächling, der Wurzelsepp ein „verwilderter Lump" genannt. „Die leidige Tendenz, bei der eine wohlgemeinte Absicht nicht zu unterschätzen ist, verdirbt an diesem Stücke manch drastische Szene, die eine tüchtige Hand verrät." Zwei Tage später, am 8. November 1871, berichtet dasselbe Blatt: „Die zweite Aufführung hatte ein so massenhaftes Publikum angezogen, daß sämtliche Kassen schon um sechs Uhr geschlossen werden mußten. Das Haus erdröhnte den ganzen Abend hindurch von Beifall und namentlich Fräulein Geistinger und die Herren Grève, Swoboda und Szika wurden unzählige Male gerufen. Da sich jemand den Spaß gemacht hatte, die Autorschaft dieses Volksstückes dem Minister der Justiz Herrn von Tschabuschnigg zuzuschreiben*, so wollen wir der Wahrheit gemäß mitteilen, daß sich hinter dem Pseudonym

* Vgl. Anton Bettelheim, „Anzengruber", 1898, S. 94, und „Vierzig Jahre ‚Pfarrer von Kirchfeld'", „Neue Freie Presse" vom 4. No-

L. Gruber — unter diesem Namen trat Anzengruber als Schauspieler und Schriftsteller seit 1862 auf, zuerst „der Kürze halber"*, dann wohl, entmutigt durch zahlreiche Mißerfolge, das Pseudonym als Deckmantel willkommen heißend** — „Herr L. Anzengruber verbirgt, der, ein Kärntner von Geburt, dem Theater an der Wien bereits mehrere Stücke eingereicht hat und nun mit dem jüngsten als Bühnenschriftsteller vor die Öffentlichkeit getreten ist." Am 9. November: „Das Theater an der Wien war bei der heutigen Aufführung des ‚Pfarrer von Kirchfeld' wieder in allen Räumen überfüllt. Dieses Volksschauspiel ist zu einem Zugstück ersten Ranges geworden —, dürfte die nächste Zeit ausschließlich das Repertoire der Wiedener Bühne beherrschen. Zu den nächsten Aufführungen ist heute schon ein Großteil der Logen und Sitze vergeben." Am 15. November: „Die Zugkraft des Volksstückes ‚Der Pfarrer von Kirchfeld' nimmt mit jedem Tage zu. Gestern und vorgestern war das Haus wieder in allen Räumen ausverkauft und für die Vorstellungen der laufenden Woche ist bereits eine große Anzahl Sitzplätze vergriffen." Am 17. November: „Der

vember 1910. Die „Morgenpost" vom 7. November 1870 hatte die Ente aufgescheucht. Im Lokalanzeiger der „Presse" vom 12. November 1870, Nr. 313, meldete sich Bezirkskommissär Dr. L. Wenger aus St. Veit in Kärnten, der, ohne das Stück zu kennen, doch vermutete, es könnte ein Plagiat an seinem „Pfarrer von Latschach oder Der Kampf mit der Welt" sein. Neben ihm wurden noch Anastasius Grün, Eduard Mauthner und ein katholischer Priester als mutmaßliche Verfasser genannt.

* Vgl. Brief vom 27. Juli 1862.

** Das Manuskript des „Pfarrer von Kirchfeld" hatte er zuerst unter dem Pseudonym J. J. Klemm eingereicht, auf dem Theaterzettel aber stand: L. Gruber.

Pfarrer von Kirchfeld' macht an der Wien fortwährend volle Häuser; vorgestern wurde mit diesem Stücke wieder die höchstmöglichste (!) Einnahme erzielt und vor Beginn der Vorstellung mußten sämtliche Kassen geschlossen werden." Am 20. November: „Morgen, Sonntag, findet bereits die fünfzehnte Aufführung des Kassenstückes ‚Der Pfarrer von Kirchfeld' statt, dessen Zugkraft fortwährend außerordentlich ist." Am 22. November: „Die letzte Aufführung des ‚Pfarrer von Kirchfeld' fand vor ausverkauftem Hause statt. Morgen werden die Aufführungen unterbrochen mit ‚Kean', Donnerstag aber sofort wieder aufgenommen." Am 23. November erschien Laubes Rezension, die dem Kassenerfolge sozusagen die literarische Weihe gab. Am 25. November: „Übermorgen findet die zwanzigste Aufführung des Zug- und Kassenstückes ‚Der Pfarrer von Kirchfeld' und damit das Benefiz des Autors statt." Am 27. November: „Zur gestrigen Aufführung des ‚Pfarrer von Kirchfeld' waren schon in der Mittagsstunde alle Sitzplätze vergeben. Das Stück bleibt auch diese Woche auf dem Repertoire und die Vorstellungen werden nur durch die Aufführungen von zwei Offenbachschen Operetten zu Ehren des hier anwesenden Komponisten unterbrochen" u. s. f. Alle Rezensenten geben ausnahmslos dem Empfinden Ausdruck, daß hier ein neuer Dichter in Erscheinung getreten und daß der Volksbühne Heil widerfahren sei. Sitter begrüßt im „Figaro" (vom 12. November 1870) Anzengruber als einen der Berufenen. „Ihm quillt reichlich der Born der

Volkspoesie, warme Liebe zum Volke erfüllt ihm die Brust, und wenn er dichtet, neigt sich der Genius der Menschheit über ihn." Das Lob begleiten scharfe Ausfälle „gegen die Volksbetrüger, die literarischen Spekulanten auf die Naivität und die Geldbörsen des Volkes, diese Federn der verwerflichsten Art, ohne Herz und auch häufig ohne Verstand". Wer gemeint ist, mußte jedem klar werden, wenn Fräulein Geistinger gepriesen wird als „scharfe Denkerin; keine Kikeriki-Mirl voll politischer Weisheit". O. F. Berg blieb die Antwort nicht schuldig. Er wahrt zuerst das Geschäftsinteresse der Firma, indem er — die Redensart „sich spreizen wie ein Pfau" schamlos ins Bildliche umsetzend — ein Bild des Wappenvogels seines Witzblattes bringt, der alle Federn seines mächtigen Schweifrades mit dem Namen „L. Gruber" beschrieben hat und herauskräht: „Hundert und mehr gelungene Artikel hat L. Gruber, der Verfasser des Volksschauspieles ‚Der Pfarrer von Kirchfeld' für mich geliefert, ohne daß das Publikum eine Ahnung davon gehabt hat. O Menschentorheit!" Am 14. November kommt schon ein Abstrich zu gunsten von Kaiser, Mosenthal, A. Langer, A. Berla, K. Elmar, welche die Kritik nicht auf einmal alle über Bord werfen dürfe, und am 15. November wagt er schon eine versteckte Persiflage des Dichters, der „als ein unansehnliches, mit Brillen versehenes Männchen geschildert wird, dessen Exterieur eher auf einen mit Kummer beladenen Lehrer als auf einen demokratischen Schriftsteller schließen läßt."



Ludwig Martinelli

als Wurzelsepp im „Pfarrer von Kirchfeld“

Im allgemeinen stimmen alle Zeitungen im Lobe des Volksdichters überein und geben der Freude Ausdruck, an Stelle eines Machers wieder einen Dichter auf der Volksbühne begrüßen zu können. Der Eindruck seines Erscheinens war nach Friedrich Schlögels zusammenfassenden Bericht („Neues Wiener Tagblatt" am 12. Oktober 1874 anläßlich einer Reprise) ein „überwältigender, hinreißender, die Massen und sogar die traditionellen (sit venia verbo!) ‚Volksdichter' ergreifender. Und wie hängt das Volk an diesem Stücke! Das ‚Volk' im besten Sinne des Wortes, welches in den blasiertesten Ären vier Stunden lang Queue steht und vier Stunden lang an die Seitenmauern der Galerie gedrängt ausharrt und leuchtenden Auges lauscht, wenn Goethes, Schillers, Shakespeares Verse rezitiert werden!"

Schwierig ist es, aus dem farblos-enthusiastischen Lob der Darstellung ein klares Bild über die Leistung der berühmten Schauspieler des Theaters an der Wien zu gewinnen. Grève gab den Pfarrer Hell diskret, zurückhaltend, konnte es aber doch nicht allen recht machen. Von realistischer Darstellung wollte Anzengruber bei dieser Rolle nichts wissen. Als Tyrolt ihm erzählte*, daß Otto Sommerstorfs Darstellung des Pfarrers ihn sehr angesprochen habe, der Mürztaler Dorfkaplanen eine leise dialektische Färbung der Rede abgelauscht und nur in den pathetischen Szenen reines Hochdeutsch ge-

* Dr. R. Tyrolt, „Meine Erinnerungen an L. Anzengruber", „Neue Freie Presse" vom 10. Jänner 1910.

sprochen habe, lehnte Anzengruber schroff ab: „Kann ich mir nicht denken. Ich habe den Pfarrer hochdeutsch geschrieben, die Schauspieler sollen ihn daher auch hochdeutsch sprechen!“ Mit höchster Bewunderung wird von Albin Swobodas gesundem Realismus berichtet, der im Wurzelsepp ein Charaktergemälde von ergreifender Wahrheit schuf; Martinelli in Graz nahm den Wurzelsepp viel finsterer und „schneidiger“. Fräulein Geistinger gab die Anna Birkmeier als junges, heiteres, frohgemutes Dirndl. Vortrefflich gelang ihr die Darstellung einer harmlosen Neigung zu Hell und dann wieder die Angst vor ihrem eigenen Herzen nach der Unterredung mit Brigitta. Die Kostümbilder beweisen, daß man damals an einem Zug von Eleganz und Koketterie nicht Anstoß nahm; in einem solchen Kostüm konnte Fräulein Geistinger am Schluß der vierten Szene des dritten Aktes ohne Anstand mit Michl das operettenhafte Hochzeitsduett singen, das auf Drängen der Kritik („Neues Fremdenblatt“ vom 6. November 1870) nach den ersten Vorstellungen entfernt worden zu sein scheint*. Uneingeschränktes Lob erntete Jan Szika, auf Jahre hinaus der berufene Darsteller der jungen Bauern Anzengrubers, und ganz meisterliche Verkörperungen fanden die Episodenrollen der Brigitte (Fräulein Herzog) und des Pfarrers Vetter (Friese).

Das Stück ging weiter über das ganze deutsche Sprachgebiet, ja, die Geistinger nahm es auch über

* Vgl. den kritischen Anhang im II. Bd.



Marie Geistinger

als Anna Birkmeier im „Pfarrer von Kirchfeld“

das große Wasser mit, wie die Zeitungsausschnitte beweisen, die Anzengruber der Kuriosität halber aufbewahrte*. Freilich mußte es sich dabei oft seltsame Umgestaltungen gefallen lassen. So gab es nach dem Berichte der „Frankfurter Zeitung“ vom 13. Oktober 1871 eine „vernorddeutschte“ Fassung, in welcher Finsterberg in einen Fürstbischof umgewandelt wurde, der sich jetzt mit Lux auf der Jagd unterhalten muß. Dieser Bischof kommt im vierten Akte im vollen Ornat in die Kirche, um Hell zu seiner Pflicht zu bewegen. Hell beugt sich nicht und gibt seine Stellung auf. In einer großen Rede kündigt er die Gründung einer deutschen Nationalkirche an, die jetzt, nach der Gründung des Deutschen Reiches, eine Notwendigkeit sei. Anzengruber hat dagegen in einem launigen Briefe an die „Gegenwart“, XI. Band, S. 127 (Nr. 8 vom 24. Februar 1877) protestiert**.

---

* „New Yorker Belletristisches Journal“ vom 4. August 1881 und „Tägliches Michigan-Journal“, Detroit, am 26. März 1872.

** Geehrte Redaktion!

In Nr. 3 des laufenden XI. Bandes der „Gegenwart“, „Lesefrüchte“, zweiter Artikel, geschieht auch meiner durch ein paar freundliche Zeilen Erwähnung, zu meinem Leidwesen hat sich jedoch dabei ein Mißverständnis eingeschlichen, das ich unachtsamerweise bisher habe gewähren lassen.

Hans Hopfen schreibt nämlich, er habe meinem „Pfarrer von Kirchfeld“ nie ganz gerecht werden können, weil er niemals begriffen, warum der gute Hirte, der im letzten Akte nicht ansteht, eine freie Gemeinde zu gründen, sich nicht im dritten oder vierten entschließen kann, seine angebetete Haushälterin zu heiraten. Eine Auffassung, der sich viele anschließen dürften, umsomehr, da ich mich selbst dazu bekenne; aber damals im Jahre 1870, als das Stück an die Bühnen Norddeutschlands zur Versendung kam, war ich noch zu sehr Neuling, um mich für alle Fälle vorzusehen, und so geschah es, daß ganz ohne mein Zutun rasch eine „Bearbeitung für Norddeutschland“ zusammengehudelt wurde, deren Urheber es für überflüssig fand,

Der Ruhm brachte ihm Freunde. Ein junger Verleger, L. Rosner, weihte sein Unternehmen durch die Erwerbung des „Pfarrer von Kirchfeld" und fühlte sich bald durch herzliche Freundschaft mit Anzengruber verbunden, dessen Werke er bis 1880 — oft unter Opfern — in seinem Verlage sammelte. In Graz trat Rosegger, der selbst ein Priesterstück geschrieben hatte, dessen Unzulänglichkeit ihm gerade am Erlebnis des „Pfarrer von Kirchfeld" deutlich wurde, neidlos für das Werk Anzengrubers ein, als ein unverständiger Kritiker es verunglimpfte*. Gelegentlich der fünfundzwanzigsten

---

sich auf dem Zettel zu nennen. Diese „Bearbeitung" nun schließt mit der Gründung einer freien Gemeinde; was man sich in dem gegebenen Falle unter einem solchen Dinge vorzustellen habe, ist mir nicht recht klar. Das Stück jedoch, wie es in Österreich und Süddeutschland gegeben wurde und noch wird und wie es auch gedruckt vorliegt, weiß nichts von einer solchen „Gründung", vielmehr nimmt der Pfarrer zum Schlusse von seiner Gemeinde Abschied, um sich dem Gerichte seiner Oberen zu stellen; die Figur des alten Pfarrherrn von St. Jakob in der Einöd, welche im ersten Akte auftritt, gibt ein annäherndes Bild des Loses, das ihm zugedacht sein dürfte, er aber geht der Strafe, der er im voraus gewärtig, ungebeugt und sich selbst getreu entgegen.

Ich habe mich lange genug auf gelegentliche, mündliche Abwehr beschränkt, aber da sich jetzt dieses Mißverständnis zwischen mich und einen mir wohlwollenden, von mir sehr geachteten Autor stellen will und dessen begründeter Einwurf auch dem norddeutschen Publikum einleuchten dürfte, so wird es mir doch zu arg, und ich bitte, dieser Richtigstellung in Ihrem geschätzten Blatte freundlich Raum gönnen zu wollen, nachdem ich Ausdauernderes geleistet, wie weiland Ritter Toggenburg, von dem es, wenn anders auf Schiller Verlaß ist, heißt:

Und ein Jahr hat er's getragen,
Trägt's nicht länger mehr.

Bei mir geht's schon ins siebente!

Genehmige eine verehrliche Redaktion den Ausdruck meiner vorzüglichen Hochachtung, mit der ich mich nenne ergebenst

L. Anzengruber.

* Rosegger, „Meine Ferien", Wien 1883, und „Gute Kameraden" Wien 1893.

Aufführung des Stückes in Graz (im Mai 1871), die sich zu einer großen Huldigung für Anzengruber gestaltete, schlossen die beiden eine dauernde Freundschaft. Bei dieser Gelegenheit lernte er auch den Schauspieler L. Martinelli* kennen, an dem sich zum ersten Male Anzengrubers große Kraft, Menschen zu fesseln, bewährte; er gewann ihn dauernd für die Sache des Volksstückes.

„Der erste Erfolg, der große, gewaltige! — Den Abendsonnenschein auf der greisen Scheitel meiner Mutter, wohl mir, daß ich den erlebte!" — „Es kam ein Jahr, wo ward, was ich lange erstrebt, wo ich den Genius über mir schweben hatte, der alles Wasser aufrührt —". Er fühlte sein ganzes Wesen erhöht. Aber nicht an sich dachte er. „Der Sache gilt all die Anerkennung — und ich trat hinter sie zurück," so erklärte er sein wortkarges Verhalten im Kreise der Grazer. Es ist rührend zu sehen, mit welch reinem Idealismus er in diesen unvergeßlich schönen Tagen alles, zum Beispiel auch einen kleinlichen Rollenstreit, von dem Gesichtspunkte seiner großen Aufgabe, der Reformierung des Volksstückes, betrachtete. „Wäre dies Stück," so schrieb er an Martinelli, der wegen einer Differenz mit der Direktion die Rolle des Meineidbauern zurücklegen wollte, „eben ein anderes Stück als ein Volksstück ... ich würde Sie mit keiner Zeile belästigen und alles sein lassen als das, was es ist,

* M. Mayerhofer, „Über L. Martinelli". Eine Studie. Kyffhäuser, II, S. 346 f. (1900). A. Lindner, „Martinelli und Anzengruber", „Bühne und Welt", VI, (1904), S. 1007—14. Bettelheim, „Österreichische Rundschau", Bd. VII (1906), Heft 81. „Neue Gänge", S. 187.

eine einfache Privatangelegenheit. Das ist es aber nicht in diesem Falle, und eben weil nicht ich es bin, sondern die Sache, für die ich spreche, habe ich die Feder ergriffen! Schlag auf Schlag macht das Geschick in wunderbaren Vorkommnissen und Enthüllungen, in Mord und Brand im Backofen und Schändung in der Sakristei Reklame für mein Stück, der Boden ist gelockert, die Massen sind vorbereitet auf die stärkste Wirkung, und der Künstler, der jetzt nach meinen Stücken greift und die Gestalten daraus lebenstreu hinstellt, steht nicht allein vor der Aufgabe der Kunst, wirkt nicht nur an einem Abend — er steht vor einer kulturhistorischen Aufgabe und wirkt unberechenbar, je wahrer er schafft... Die Sache erwartet Ihr Mitwirken!"

Aus dieser erhöhten Stimmung erwuchs die staunenswerte Schaffenskraft, die ihn befähigte, Schlag auf Schlag die erste Reihe seiner großen Schöpfungen, wie es scheint, mit spielender Leichtigkeit ans Licht zu heben. Am 9. Dezember 1871 „Der Meineidbauer", am 12. Oktober 1872 „Die Kreuzelschreiber", am 19. September 1874 „Der Gwissenswurm", am 31. Dezember 1874 „Hand und Herz", am 1. Februar 1876 „Doppelselbstmord" und in der Zeit vom 23. Februar bis 25. September 1876 „Der Schandfleck". Dazu „Da [geistlich Herr] Onkl", der nur aus äußeren Gründen liegen blieb. Mit bewundernswerter Elastizität überwand er das Versagen der „Elfriede" (24. April 1873) und den bösen Fehlschlag der „Tochter des Wucherers" (am 17. Oktober 1873). „Also habe ich auch einmal

meinen Feinden eine kleine Freude gemacht, tut nichts, soll nicht zu lange währen, diese Freude, und meine Freunde brauchen sich auch nicht mehr über mein polykratisches Glück* zu ängstigen," schrieb er drei Tage nach der Niederlage an Schlögl und elf Monate später bewies er mit dem großen Treffer „Der Gwissenswurm", daß er so zuversichtlich sprechen durfte.

Es ist Anzengrubers hohe Zeit. Ein prachtvoller Kampfesmut erfüllt ihn**, er fühlt sich seinen höchstgespannten Idealen gewachsen. Greifbar nahe scheint das Hochziel vor ihm zu liegen, das ihn im Elend

---

* Bettelheim liest irrtümlich „Stück"; die nicht seltenen Textfehler bei Bettelheim werden ohne weitere Erwähnung berichtigt.

** „Kampf ist mein Element, die Feder mein Schwert — und für Freiheit — gegen das landläufige Bühnenschmierwerk verspritze ich meine Tinte!" (Brief vom 27. Juni 1871): „Lassen Sie sich nicht beirren, ruhig Ihren Weg fortzuschreiten," tröstet er Rosegger, der sich über mißwollende Kritik kränkt „. . . . uns, die wir entweder aus uns selbst herauswuchsen oder uns in langen Kämpfen im Innern fertiggerungen, uns müssen sie nehmen, wie wir sind, auch mit allen unsern Fehlern und Schwächen oder wie sie das heißen wollen . . . . versuchen wir es einmal und gründen einen Volkskalender — einen guten Kalender

Frisch — lieblich — fromm — und frei,
Auch etwas ernst dabei,

den nicht Turner, sondern Städter und Bauern, Arbeitgeber und Arbeiter lesen, und lassen Sie uns der Ameisenarbeit, ein Körnlein Bildung und Aufklärung zu dem Hügel der neuen Zeit zu schleppen, auch unsere Kraft widmen. Meine Freßzangen haben Kraft dazu. Die Ihren doch auch? Sie wissen ja auch, wie im Walde zwischen ‚roten' und ‚schwarzen' Ameisen häufig wütende Fehden ausbrechen, lassen Sie uns mitwurln, mitbeißen, ha — Kampflust sträubt bereits meine Fühler und ich stelle mich auf meine sechs Beine . . . ., keine Überstürzung — wir wollen eben gewinnen — nicht Geld allein — nicht Ehr allein — die Schlacht! Die Schlacht? Zu kühn vielleicht, denn der Kampf tobt noch nicht, die Plänklerkette ist erst aufgelöst, aber die Vorpostengefechte wollen wir schlagen, — Plänkler der kommenden Zeiten! — Hie gut Recht alle Wege!" (Brief vom 9. Jänner 1872.)

der Wanderzeit aufrecht erhalten hatte: ein Reformator des Lebens und der Bühne zu sein*.

IV. Lebenswende

Aber um 1875 setzen deutliche Anzeichen einer inneren Unsicherheit ein. Ein vollkommen fertiggestelltes Stück „Ein gewiegter Kopf" (6. bis 11. August 1875) wird nach Ausweis des Kalenders verbrannt, also nicht wegen innerer oder äußerer Schwierigkeiten „aufgegeben" wie der „Defraudant" (23. Dezember 1872) und „Da Onkl" (30. Jänner 1875). Im Oktober 1876 ereilt dasselbe Schicksal das Volksstück „Ein Geschworener". Die Bauernposse „Doppelselbstmord" läßt ein merkliches Nachlassen der dramatischen Kraft nicht verkennen und der „Ledige Hof" ist nicht mehr ein Werk aus einem Guß wie der „Meineidbauer" oder „Gwissenswurm", sondern enthält verhängnisvolle Elemente des Effektstückes, ein Zeichen forcierten Ringens um die entschwindende Gewalt über die Massen.

Schon hat er Schwierigkeiten, seine Stücke unterzubringen. Das Theater an der Wien erschloß sich ihm nur noch bei besonderen Gelegenheiten: „Die Trutzige" für ein Gastspiel der Gallmeyer, „Die umkehrte Freit" für die Kurzbauer-Akademie am 4. April 1879, „Ausm gwohnten Gleis" als „Wohltätigkeitsaufführung zum Besten der Kleingewerbetreibenden im Bezirke Mariahilf" am 25. Dezember 1879; „Brave Leut vom Grund", vollendet am

* Vgl. Bd. II, „Ludwig Anzengruber als Dramatiker".

4. Februar 1880, blieb liegen, weil die Geistinger, die es für ein Gastspiel bestellt hatte, damit nicht zufrieden war.

Manchmal versuchen es neue Direktionen mit einem Stück des literarisch so hoch bewerteten und einst so zugkräftigen Dichters (Jauner am Carl-Theater mit „Jungferngift" am 21. April 1878), die Direktion Völkel-Strampfer bei der Eröffnung des „Ringtheaters" (früher „Komische Oper") am 27. September 1878 mit „Alte Wiener", aber keine Direktion wiederholte das Experiment, nur der Direktor des Josefstädter Theaters Eduard Dorn wagte es, ermutigt durch den großen Erfolg des „Vierten Gebotes" (am 29. Dezember 1877, dreißig Aufführungen nacheinander), der wie ein letztes Aufleuchten der Zeit des „Pfarrer von Kirchfeld" und des „Meineidbauer" anmutet, mußte aber das etwas schwächer geratene Volksstück „Ein Faustschlag" (geschrieben im September 1877), dem er am 4. Jänner 1879 in seinem Hause eine Zufluchtsstätte gönnte, ohne es mit den mäßigen Kräften seines Ensembles über Wasser halten zu können, nach zehn Aufführungen bei rapid sinkender Besucherziffer fallen lassen; Jauner hatte es von vornherein abgelehnt. Es ist trübselig zu denken, daß auch die gewaltige Volkstragödie „Das vierte Gebot" mit den vielen anderen verkümmernden Keimen verwelkt wäre, wenn nicht dieser wohlmeinende Theatermann, selbst ein Volksdichter, durch die Aufforderung an Anzengruber, für seine Bühne ein Stück zu schreiben, den alten Plan, der noch aus der

Wanderzeit stammte, zum Leben erweckt hätte. Unter diesen Umständen darf es nicht Wunder nehmen, wenn die Stücke, die nach „Doppelselbstmord" und „Ledigem Hof" noch entstanden („Ein Geschworner", „Ein Faustschlag", „'s Jungferngift", „Alte Wiener", „Die Trutzige", „Ausm gwohnten Gleis", „Brave Leut vom Grund" — ausgenommen die gewaltige Leistung des „Vierten Gebotes" —), ein wenig leblos und matt anmuten, gleichsam Produkte einer mechanisch weiterarbeitenden Meisterschaft eines enttäuschten, aber noch immer gestaltungsmächtigen Künstlers.

Die Niederlage der Posse „Ausm gwohnten Gleis" ist die letzte Wiener Premiere Anzengrubers für ein volles Jahrzehnt, wenn man von der Schröder-Aufführung des Trauerspiels „Stahl und Stein" absieht, die als ein festliches Einzelereignis für das eigentliche Theaterleben kaum in Betracht kommt. Erst als im Deutschen Volkstheater für das Wiener Volksstück ein neues Haus erstand, erlebte Anzengruber seine Auferstehung. Freilich zu spät.

Der Umschlag der Stimmung setzt deutlich erkennbar mit der lauen Aufnahme der Komödie „Gwissenswurm" und dem Abfall von „Hand und Herz" ein. Es machte sich zunächst materiell fühlbar. Er hatte am 25. März 1871 die eben erst errungene Stelle eines Polizeioffizials aufgegeben, um ganz seiner Kunst leben zu können. Es schien nach dem Riesenerfolge des „Pfarrer" kein Risiko dabei und der Erfolg des „Meineidbauer" (9. Dezember 1871) bestätigt zunächst die Richtigkeit seiner Kalkulation.

Wie lachte ihn das Leben rosig an: „Heute †††schreiber zum 16. Mal," schreibt er am 27. Oktober 1872 an Freund Gürtler, „stehen auf Repertoire bis inklusive 31., Donnerstag (20. Vorstellung, Einnahme). Am 1. November „Pfarrer von Kirchfeld", am 2. „Müller und sein Kind", am 3. †††schreiber. Na ja!" Getrost stellte er sein Leben auf seine Kunst. Im Jahre 1871 hatte er sich dem Theater an der Wien gegen eine Gage von 1200 fl. als Theaterdichter verpflichtet, mit der Bedingung, jährlich zwei Stücke zu schreiben. Außerdem bekam er für den „Pfarrer" sechs Prozent, für den „Meineidbauer" acht Prozent Tantième, so daß er nun auf gleicher Höhe stand wie O. F. Berg*. Dieser Vertrag scheint bis 1875 in Geltung gewesen zu sein. Im Frühjahr 1877 ließ er sich trotz anfänglichen Mißtrauens von Jauner für das Carl-Theater engagieren, doch lehnte Jauner das für ihn geschriebene Volksstück „Ein Faustschlag" unter dem Vorwande von Besetzungsschwierigkeiten ab. 1879 schloß er mit Steiner einen Vertrag auf Aufführung von zwei Stücken für die nächste Saison, eines davon für das Gastspiel Geistinger, doch zerschlug sich die Sache.

Mitte Mai kaufte Jauner** das Theater an der Wien und engagierte Anzengruber für zwei Jahre. Anzengruber erhielt monatlich 100 fl. außer der vereinbarten Tantième und verpflichtete sich dafür,

* Brief vom 22. August 1871.
** „L. Anzengruber und Franz Jauner", „Wiener Abendpost", 1900, Nr. 45.

jährlich ein Stück zu schreiben. Anzengruber hielt seine Verpflichtung („Heimgfunden" und „Stahl und Stein"), aber Jauner machte von den angebotenen Stücken keinen Gebrauch, so daß Anzengruber der Verdacht kam, Jauner habe seine Stücke durch diesen Vertrag eben nur der Konkurrenz entziehen wollen, und er stand mit dieser Anschauung keineswegs allein da*.

Im Vertrauen auf sein Glück hatte er am 3. Mai 1873 geheiratet und war mit seinem ganzen Hausstand — Mutter und Frau — nach Breitenfurth übersiedelt, um auf dem Lande zu leben. Schon am 20. August 1873 lesen wir die erste Klage. Das Theater an der Wien führte während der ganzen Weltausstellungszeit nicht eines seiner Stücke auf. Er fühlt sich verletzt, gekränkt. „Mein Name ist mit meinen bisher wenigen Produktionen bis Deutschland gedrungen und ... für wen habe ich gearbeitet? Für das Volk, für das Theater? ... Nein, für ein kleines Häuflein von Gebildeten, nicht einmal d i e Ehre tut mir die Bühne, der ich mein Stück überlasse, an, daß sie mich in gemischtem, ohnedies altem Repertoire den Fremden vorführt."

Der Mißerfolg der „Tochter des Wucherers", die nur dreimal (17. bis 19. Oktober 1873) aufgeführt wurde, ließ langsam aus der Ferne die materielle Sorge dräuend aufsteigen**, zumal da seit Mai 1873 seine über alles geliebte Mutter zu kränkeln be-

* Werke, Bd. VIII, S. 254. Rosner, „Erinnerungen", S. 61.
** Über die Kläglichkeit seiner Einnahmen aus Tantièmen teilt Bettelheim in seiner Biographie S. 262 interessante Zahlen mit.

gann, um sich nie mehr zu erholen. Eine Ehrengabe von 500 fl., die der Minister Teschenberg auf Rosners Vermittlung ihm erwirkte, war nur ein Tröpflein Balsam auf die Wunde, die ihm sein Entdecker — durch die verfrühte Absetzung der „Tochter des Wucherers" — schlug. Aber noch widerstand er mit der prachtvollen Elastizität einer ungebrochenen Schaffenskraft. „Habe nicht weniger als neun Stoffe vorliegen," schreibt er am 11. April 1874, „zwei Bauernkomödien, zwei Volksstücke, zwei Trauerspiele, ein Lustspiel, zwei Schauspiele." Aber ganz unbegreiflich blieb der materielle Mißerfolg des „Gwissenswurm". Die Erstaufführung (19. September 1874) fand nach Rosners Zeugnis* bei halbleerem Hause statt und auch an den folgenden Tagen betrug die Einnahme kaum 800 fl. per Abend. „Ein künstlerischer Erfolg, wie er nur zu wünschen, aber das pekuniäre Erträgnis kläglich für Direktor und Autor"**. Seine finanzielle Lage wurde dadurch ganz bedenklich, zum ersten Male mußte er Freund Gürtler die Beihilfe versagen, er konnte nicht mehr. Noch schmerzlicher mußte ihn das Schicksal seines Trauerspieles „Hand und Herz" treffen, das man im Wiener Stadttheater zur Aufführung brachte. Direktor Lobe setzte das Stück — wie Anzengruber und seine Freunde glaubten, aus persönlicher Gehässigkeit gegen den Autor — am Silvesterabend 1874 zur Erstaufführung an, dem ungünstigsten Tag

* Rosner, „Erinnerungen", S. 19.
** Brief vom 9. November 1874.

für ein Trauerspiel, unterbrach am 1. und 2. Jänner 1875 die Serie, um es erst wieder an den folgenden drei Tagen, nachdem er es durch die Unterbrechung um allen Kredit gebracht hatte, zu spielen und nach drei weiteren Aufführungen verschwinden zu lassen. Anzengruber konnte diese Niederträchtigkeit anfangs nicht glauben. „Es scheint, daß man im Stadttheater die Absicht hat, mich zu meucheln," schreibt er in Staunen und Empörung, fügt sich dann aber mit gewohnter Kaltblütigkeit in sein übles Schicksal. „Ein Blick in die heutigen Blätter, welche das Repertoire der Woche enthalten, wird Sie überzeugen, daß man mich bereits für tot betrachtet — sohin wünsche ich nun in Frieden zu ruhen! Bei schreiender Ungerechtigkeit ist es nicht ohne, hübsch still zu sein, es macht sich dann von selbst auffälliger. Übrigens arbeite ich ruhig weiter. Das ist erstens das Klügste unter allen Umständen und zweitens auch das Angenehmste für mich." Er begab sich „Hals über Kopf daran, einen ‚Doppelselbstmord' zu vollbringen". Aber das Gefühl, vom Publikum verlassen zu sein — und er hatte in den schönen Tagen der ersten berauschenden Erfolge vom „Volke" geträumt — legte sich lähmend auf seine Schaffenskraft. Wo war das Volk, dem er so enthusiastisch sein Leben geweiht hatte? „Ich leide unter einer Verstimmung, man könnte sie eine ‚großstädtische' heißen; ich erlahme, alle Talentlosigkeit ist mir um eine Nasenlänge vor, meine Verhältnisse verschlechtern sich, andere verstehen es doch besser; es ist eine wahre Anmaßung, für das Gesunde, das

Echte und Rechte sich einzusetzen, man hat nichts als Anfeindungen davon"*. — „Ich weiß nicht, letzter Zeit peitscht mich ein unruhiger Geist rastlos von Plan zu Plan, von Ort zu Ort, ich find nicht Halt noch Ruhe, dabei kommt aber gar nichts weiter," lesen wir am 29. Dezember 1875. Auch der „Doppelselbstmord" brachte keine Wendung. Die Kritik war glänzend, aber das geschätzte Publikum blieb einfach weg und die Direktion strich vor dem ungünstigen Kassenerfolge, ohne Versuch, das Stück zu forcieren, einfach die Segel. Schon erhob er die „wohl aufzuwerfende" Frage: „Wozu, respektive für wen schreibt man dann eigentlich Volksstücke? Die Direktionen verlangen Kassastücke, und ein Volk, das sich um die „Volksstücke" bekümmert, gibt es hierorts nicht — also wozu der Liebe Müh?"** Nach der dritten Vorstellung wurde „Doppelselbstmord" abgesetzt. „Ich bin somit für die Volksbühne, wie es scheint, nicht, und trotz Erwarten wohl auch vorläufig bestattet. Meine Erben sind Herr O. F. Berg und Offenbach ... Daß es ein mühseliges und undankbares Geschäft ist, Reformer in irgendwelcher Richtung zu sein, umso mühseliger, je ehrlicher man es meint, das wußte ich ohnehin, aber man folgt hierin eben nur seiner Natur und tut, was man nicht lassen kann; daß aber die Frucht fünfjähriger Arbeit ein so kleines Häuflein Gewonnener sei, daß es nicht einmal drei Abende das Theater füllen kann, das ist betrübend. Ehre jenen Wenigen und meinen

* Brief vom 18. September 1875.
** Brief vom 12. Februar 1876.

Dank, aber auch das offene Geständnis meiner Entmutigung!"*

Was nachkam, war nicht geeignet, seinen Mut zu heben. Am 27. Jänner 1877 kam „Der ledige Hof" im Theater an der Wien heraus und „wurde nur mit etwas solennerem Kondukt zu Grabe getragen wie der ‚Doppelselbstmord', dieser lebte vier Tage, jener acht, mit dem nächsten Stücke," rechnet er** in einem richtigen Galgenhumor, „habe ich daher Hoffnung, auf sechzehn Male zu kommen. Die Direktion scheint ganz recht daran getan zu haben, denn das Publikum lief darauf in das ‚Blitzmädel' hinein, das jedenfalls unterhaltlicher und ohne tragische Anläufe ist."

Um 1880 war er alle Illusionen los: „Es ist immer hübsch, als Reformator auf der Bühne begrüßt zu werden, als solcher fort in Geltung zu bleiben und dabei eine so hübsche Sinekure auszuüben, wie es bei mir der Fall ist: Ich führe einen Titel, habe aber dabei gar nicht die geringste Verrichtung zu besorgen." (Brief an Bolin vom 3. März 1880.) „Ich glaube nicht an die Zukunft des Volksstückes, des wär ich wett. Ich will daher in dem Rahmen dieses Genres nur wenig mehr mittun. Gegenwärtig bin ich sehr — sehr müde. Zehn Jahre ehrlichen, redlichen Strebens umsonst aufgewendet, da mag man wohl ein bißchen tiefaufatmend stille halten. Der Geschmack des Publikums —! Pah, das Zeug hatte nie welchen. In der Mode war ich, man

* Brief vom 12. Februar 1876.
** Brief vom 2. März 1877.

sieht das eben nicht gleich ein, ein wenig Eitelkeit ist ja verzeihlich, aber das Wenige schon macht blind — ich bin abgelegt." (An Ada Christen am 9. August 1881.) So bitter war das Erwachen aus dem „Frühlingstraum eines Glücklichen".

Anzengruber hat die Enttäuschung, daß das „Volk" sich dem Volksdichter, dem Kämpfer „für das Volk und die heilige Sache der Humanität", versagte, nie verwunden. Sie gab im Verein mit den schlimmen Eindrücken seines Familienlebens seinem ganzen Wesen jenen Zug von Hoffnungslosigkeit, die sich bald als herzbeklemmende Wehmut, bald als düsterer Stoizismus äußert. War er anfangs geneigt, dem Übelwollen einzelner (Lobe, Steiner, Jauner, Geistinger) die Schuld zu geben, so erschlossen sich ihm, wie die Aphorismen des Nachlasses, Produkte seines einsamen Grübelns, beweisen, bald die tieferen Ursachen dieser schlimmen Erscheinung.

In den Theatern saß nicht mehr das „Volk", sondern nach Friedrich Schlögls Worte „reichgewordener Pöbel"; das Theater war ein kapitalistisches Unternehmen geworden, ein Vergnügungsort wie ein anderer, und gehorchte dem Gesetze von Angebot und Nachfrage. Es war eine jugendlich-enthusiastische Vorstellung gewesen, das Volk von der Bühne herab in e i n e m Sturmlauf der Begeisterung den hohen Zielen menschenbeglückender Humanität zuzuführen. Einzeln mußte man die Empfänglichen suchen und das gelang dem erzählenden und belehrenden Buche leichter als dem Theater-

stück, das zu seiner Aufführung des kapitalistischen Apparates bedurfte, um auf diesem komplizierten Wege doch an eine falsche Adresse zu gelangen. Diese Erkenntnis war bitter für einen geborenen Volksdramatiker.

Literarische Ehrungen und äußere Anerkennungen mußten Anzengruber über die große Lebensniederlage trösten und sie blieben nicht aus. Die Tageskritik behandelte ihn, von einzelnen Böswilligkeiten und Verständnislosigkeiten abgesehen, die bei Premièrenbesprechungen eben unvermeidlich sind, stets mit gebührender Hochachtung, in Norddeutschland wurde man in der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre auf ihn aufmerksam*, angesehene Zeitschriften und Zeitungen („Die Gegenwart", „Nord und Süd" u. a.) bewarben sich um Beiträge von ihm.

In den Jahren 1876, 1877 und 1878 verlieh ihm, ohne daß er sich darum beworben hätte, das Unterrichtsministerium Ehrengaben im Betrage von zweimal 500 und einmal 400 fl. Der Wiener Zweigverein der Schillerstiftung wendete ihm 1880 600 fl. zu, im Jahre 1878 wurde er zugleich mit Wilbrandt und Nissel durch den Schillerpreis im Betrage von 3400 Mk. ausgezeichnet**. Er nahm solche Trostpreise ohne jede Jubiläumssentimentalität entgegen und verblüffte bei dem Bankett, das die „Concordia"

* Fritz Mauthner, „Ein österreichischer Volksdichter", in der „Gegenwart"; Josef Rank, in „Nord und Süd", August 1877; Duboc, „Gegenwart", 1876, Nr. 41, und „Reben und Ranken", „Studienblätter", Halle 1879, u. a.

** Bettelheim, „Neue Gänge", Wien 1918, S. 305 f., und Kleinberg, „Anzengruber", Cotta, 1921, S. 237.

am 7. Dezember 1878 den Schillerpreisträgern im Grand-Hotel gab, durch eine unfestlich herbe Rede*.

In der schlimmen Zeitwende, da der Volksdramatiker den Boden seiner Existenz unter sich zittern fühlte, traf ihn der schwerste Schlag seines Lebens: Am 2. März 1875 starb nach mehr als zweijährigem Leiden seine über alles geliebte Mutter im 69. Lebensjahre, und gleichzeitig wurde ihm die traurige Gewißheit, daß er bei der Wahl seiner Lebensgefährtin einen unglücklichen Griff getan. An seiner Mutter hing Anzengruber mit innigster Liebe. Sie war ihm nicht nur die Führerin seiner Kindheit, sie war auch dem werdenden Manne und reifenden Künstler Beraterin und Freundin, sie war seines Lebens „trautester Gefährte". Sie hatte getreulich auf den trostlosen Wanderfahrten der Schmierenzeit ihn begleitet, sie hatte mit ihm gehungert und gedarbt, sie war Zeugin seines Ringens und Strebens gewesen, sie hatte ihn ermutigt, wenn er zaghaft werden wollte. Als „Abendsonnenschein auf der greisen Scheitel seiner Mutter" war ihm sein Ruhm noch wert, als er schon fand, „zu sonst sei er nicht viel gut" gewesen. Seit 1873 kränkelte sie. Ihr zuliebe zog er mit seiner jungen Frau nach Breitenfurth (22. Mai 1873) und von da am 17. September 1873 nach Wolkersdorf in die Heilanstalt des ihm befreundeten Dr. Hebentanz, um erst am 14. September 1874, als die Kur keine Linderung brachte, nach

* „Neues Wiener Tagblatt" und „Konstitutionelle Vorstadtzeitung" am 9. Dezember 1878.

Wien zurückzukehren. Der armen Frau war ein langwieriges und qualvolles Dahinsiechen beschieden, dessen entsetzliche Einzelheiten sich unvergeßlich in seine Seele eingruben*.

Als sie tot war, erschien die Welt ihm leer. „Die Liebe, Mutterliebe, sein Teil, sein ureigen, ewig unendlich Teil Liebe — das die Welt ihm bot," dahin. In hilflos zuckenden und stammelnden Worten sucht er Lösung seines Schmerzes. An ihrem Grabe aber gelobt er, seine Ehre zu wahren und so zu leben, gleich als wäre sie noch zur Stunde auf Erden und gälte es, ihr Freude zu machen.

Am 11. Mai 1873 hatte sich Anzengruber mit Adelinde, der Schwester seines Jugendfreundes Franz Lipka, vermählt. Gründorf, der mit Holzinger Trauzeuge war, entwirft** aus später Erinnerung ein enthusiastisches Bild von der sylphidenhaften Lieblichkeit der sechzehnjährigen Braut. Anzengruber hatte sie von Kind auf gekannt und war ihrem Bruder und der ganzen Familie tausendfach verpflichtet. Dem Vater bewahrte er ein ehrendes Angedenken, die Mutter, eine geborene Hauenthal, war nach Bettelheims Zeugnis verschwenderisch und vergeudete ihre Habe, so daß sie in tiefste Not geriet. Sie hausten zuletzt in dem Keller eines Fragners. Anzengruber hob sie nach seinen ersten Erfolgen aus diesem Elend, nahm ihnen eine bessere Wohnung und ließ Adelinde eine Weile in einem städtischen Pensionat in der Kantgasse unterrichten. Mitleid

* Werke, I, S. 37 ff.

** „Neues Wiener Journal" vom 25. Dezember 1902.

und sinnliches Wohlgefallen an dem anmutigen Ding scheinen die Triebfedern zur Werbung gewesen zu sein; daß sie einen anderen liebte und dies, eingeschüchtert durch die Drohungen der Mutter verschwieg, erfuhr er erst später. Die Ehe brachte ein vollgerütteltes Maß an Kummer und Sorgen. Die junge Frau kränkelte in den ersten Jahren sehr viel. Am 27. August 1874 brachte sie einen toten Knaben zur Welt, am 13. Juni 1875 ein Mädchen, das nach wenigen Stunden starb. Am 5. Juni 1876 wurde ein Knabe, namens Karl*, am 30. März 1878 ein Mädchen, Marie, geboren. Die kleine Wetti (Barbara, geboren 16. Dezember 1880) starb im zehnten Lebensmonat**. Dann folgten die Knaben Hans (geboren 28. Februar 1883, gestorben am 3. Juni 1910***) und Anton, gestorben am Tage der Geburt (19. Jänner 1887), dazwischen im Jänner 1886 eine gefährliche Frühgeburt.

Weder die Kinder noch die gemeinsam zu tragenden Sorgen brachten die Ehegatten einander näher. Im Gegenteil, Anzengruber erfuhr am eigenen Leibe die Tragik, „wie zwei sich auseinanderleben"†. Frau Adelinde war in keiner Weise geschaffen, die Lebensgefährtin eines Mannes wie Anzengruber zu sein. Sein Streben und seine Ideale waren ihr unverständlich. Sie verlangte nach Unterhaltung und fand

* Karl Anzengruber hat vom Vater eine sehr ansprechende Erzählerbegabung geerbt, seine Tochter Anne ist eine Schauspielerin, deren Leistungen die höchsten Hoffnungen berechtigt erscheinen lassen.

** Vgl. Werke, Bd. I, S. 284 f.

*** Bild in „Wiener Bilder" vom 15. Juni 1910.

† Werke, Bd. I, S. 519.

nur Arbeit, Sorge und Not. Bolin nahm „grauenhafte Schlampigkeit an ihr und dem von ihr geleiteten Haushalte, auch in der Kinderpflege“ wahr. Das ganze Hauswesen machte ihm den Eindruck der Kälte und Unwohnlichkeit. Zu sparen und das Wenige zu Rate zu halten, was die schriftstellerische Arbeit ihres Mannes ins Haus brachte, verstand sie gar nicht, ja, sie vermehrte die Not durch leichtsinnige Schulden, die sie hinter dem Rücken ihres Mannes machte. Schon 1882 wußte er, daß sie ihn betrog. Anzengruber trug den Jammer tapfer. Nur seinem Schreibtischfach vertraute er erschütternde Klagen an. „Mich hat das Schicksal (eine widrige Fügung) niedergeworfen. Wie gerne hätte ich mich an der Seite eines Wesens, das mich damals ganz verstanden und meines reinen Sinnes gewesen wäre, aufrecht erhalten. Menschen nach dem Herzen Gottes! Es sollte nicht sein! In meinem Herzen verlischt Kot die heilige Schrift — ich schaudere in Weihestunden davor, erfreu mich der ewigen Satzung, wenn sie durchleuchtet, aber sie geht wieder und wieder verloren.“ — „Ein fremdes Element in mein Leben hineingetragen durch das Weib, durch das schmerzliche Erwachen aus Träumen der Jugend.“ Die Frauenanbetung seiner Jugend wich in der Schule dieser Ehe einer Verbitterung, die oft an Strindberg gemahnt*.

Eine nicht unbedeutende Rolle spielen Stammtischgesellschaften in Anzengrubers Leben. Er war

* Vgl. Werke, Bd. VIII, S. 389.

nie wohlhabend genug, regelmäßig Freunde bei sich sehen zu können. In seinem Heime gänzlich vereinsamt, hatte er nach angestrengter geistiger Arbeit das Bedürfnis, in anregenden Gesprächen mit Männern, die ihm etwas bedeuten konnten, auszuruhen. Feste Verabredungen über Ort und Zeit brachten bürgerliche Ordnung in diese Geselligkeit*, deren Schauplatz rauch- und alkoholdunsterfüllte Gaststuben waren. In Lärm und Trubel fühlt der „nach Menschen hungernde" Dramatiker sich wohl. Zwanglos wurde diskutiert und kalauert und manches aristophanische Witzfeuerwerk abgebrannt. Seltsam genug waren diese Stammtischrunden zusammengesetzt. Da saßen neben F. Schlögl, dem originellen Schriftsteller, dessen von zorniger Liebe eingegebene Schilderungen von Wiener Sitten und Unsitten dem künftigen Dichter des „Vierten Gebotes" wichtig wurden, und den rührigen Volksdramatikern Josef Wimmer (1834—1903) und Karl Gründorf (1830—1906), die als Menschen offenbar weit wertvoller und interessanter waren als ihre heute mit Recht verschollenen Stücke, ein Diener der Nationalbank Christian Schumm (1805—1886), der sich als Bergsteiger und Höhlenforscher einen Namen gemacht hat und dessen einfache und ursprüngliche Menschlichkeit Anzengruber schätzte. Rosegger versäumte selten, so oft er nach Wien kam, diese Tafelrunde aufzusuchen, und führte seinen ehemaligen Lehrer, den aus der Kutte gesprungenen

* Briefe, I, 262.

Meteorologen Falb ein. Gelegentlich tauchte auch Kürnberger auf, „um sich anbeten zu lassen“. Mit Gründorf, seinem Prinzipal aus der Zeit des Hietzinger Sommertheaters, schloß Anzengruber eine Lebensfreundschaft; er wählte ihn zum Trauzeugen und Gründorf vergalt dieses Vertrauen durch treue Sorge um die Kinder Anzengrubers, deren Vormund er wurde. Was Rosegger und Schlögl ihm waren, spiegeln die zahlreichen Briefe, die hin und herüber flogen, wenn persönliche Zusammenkunft nicht möglich war*.

Der Zauber seiner Persönlichkeit war groß und ließ nicht leicht jemand los, der ihm näher getreten war. Der Lebensbund des Wiener Volksdramatikers mit Wilhelm Bolin, Professor und Universitätsbibliothekar in Helsingfors (geboren 1835), ist ein Denkmal dafür. Mit allerlei dichterischen Plänen und Versuchen beschäftigt, war er auf Anzengrubers Volksstücke gestoßen und ihm, dem Schweden, war — eine seltsame Fügung — an Anzengrubers Dichtung, das Geheimnis des produktiven Genies offenbar geworden. Fortan wußte er, daß er kein Dichter sei, und wandte, ein edler Typus des neidlos resignierenden Dilettanten, allen Freundschaftsenthusiasmus, dessen er fähig war — und er nennt sich selbst einen Spezialisten, um nicht zu sagen, einen „Fanatiker der Freundschaft“ — „seinem Klassiker“ zu. Ein Besuch in Wien im Februar

* Vgl. Latzke, „Anzengruber als Erzähler“ im XV. Bd., 1. Teil der Werke.

und März 1878* ergab gegenseitiges Wohlgefallen und vollkommene Übereinstimmung der Weltanschauungen. Bolin gehörte, wie eine Zeitlang auch Duboc, zu dem intimen Kreise Feuerbachs und fand bei Anzengruber volles Verständnis für seinen Philosophen**. Solche Übereinstimmung in den grundlegenden Weltanschauungsfragen gab eine gute

---

* Bolin erzählt über seinen ersten Besuch bei Anzengruber: „Es fügte sich, daß ich den Vorfrühling 1878 einen Urlaub nehmen konnte, der zu einer Reise nach Wien benützt wurde. Mein erster Weg war zu Anzengruber. Ein Mann von etwas mehr als Mittelgröße, Vollbart und reichlichem braunen Haarwuchs, mit schönen hellblauen Augen, empfing mich mit redlicher Herzlichkeit. Daß er jemals Schauspieler gewesen, war unglaublich. Von diesem Beruf, der an dem äußeren Gehaben unschwer erkenntlich, war in seinem schlichten Wesen nicht die leiseste Spur. Die unmittelbar darauf angesponnene und unbehindert fortgeführte Unterhaltung wies auf einen geistreichen, ding- und lebenskundigen Mann, wie ihn seine Briefe bereits gezeigt. Seinetwegen weilte ich in Wien einen ganzen Monat, der mir viele Stunden eines angenehmen Zusammenseins mit einer liebenswürdigen Persönlichkeit, witzig und belesen, von geistiger Selbständigkeit und reger Empfänglichkeit, schenkte. (Wilhelm Bolin, „Erinnerungen an L. Anzengruber“ in F. J. Böhms „Gedenkblätter an Ludwig Anzengruber“, Breslau 1915.) Was Bolin für Anzengruber bedeutete, bezeugt ein Fragment zu Michon Patt: „Sich sehen paar Tage nach Jahren, dann nimmer! Wehmut. B o l i n und Ich“.

** Anzengruber an Bolin am 14. Mai 1877. Bolin fand in Anzengrubers Werken die Ideenwelt Feuerbachs vollständig ausgedrückt. In einem Briefe vom 17. September 1877 dankt er z. B. für die Zusendung der Skizzen „Zur Psychologie der Bauern“ und fährt fort: „Meinem atheistischen Herzen haben diese vollendeten Illustrationen zur Theogonie meines lieben Feuerbach überaus wohlgetan. Ihr Jakob demonstriert das Grundthema vom Wesen des Christentums so überzeugend, wie Ihr Huber den Widersinn des Unsterblichkeitsglaubens dem blödesten Verstande anschaulich macht. Beide Zeichnungen haben mir wahrhaft Wonne bereitet“. Bolins Briefe haben sich im Nachlasse Anzengrubers erhalten (Wiener Stadtbibliothek). In ihnen ist wiederholt von Feuerbach die Rede, im mündlichen Verkehr sprach Bolin wohl noch öfter von ihm. In einem Briefe vom 29. November 1881 berichtet er dem Freunde, daß er eine Monographie über Feuerbach als sein Lebenswerk betrachte. In den Jahren (1903 ff.) gab er zusammen mit dem Wiener Philosophen Friedrich Jodl die große Feuerbach-Ausgabe heraus.

Grundlage für eine dauernde Lebensfreundschaft. Nicht weniger als achtmal* hat Bolin, der sich in Helsingfors geistig vereinsamt fühlte und gewohnt war, von Zeit zu Zeit größere Reisen „nach Europa" zu unternehmen, um seine internationalen Beziehungen zu hervorragenden Persönlichkeiten lebendig zu erhalten, Anzengruber in Wien aufgesucht. Die Tage oder Wochen des Beisammenseins waren für beide eine Erquickung. Da wurde geplaudert und diskutiert, da wurden Spaziergänge gemacht und Galerien besucht, vor allem aber wurden Pläne geschmiedet. Bolin, beweglichen Geistes und unermüdlich beschäftigt, war ein interessanter Anreger. Ein Hinweis auf die Dankbarkeit des „Timon"-Motivs war das Thema des ersten Briefes gewesen, mit dem Bolin sich bei Anzengruber einführte. Dieser fühlte sich lebhaft davon angesprochen und bei ihrem ersten Beisammensein vergnügten sich die Freunde an der spielerischen Ausgestaltung des Motivs. Sie stimmten beide darin überein, daß Timon im Gegensatz zu Shakespeares Darstellung nur humoristisch aufgefaßt werden könne. Anzengruber erfand den Titel: „Weltundank"**. Der neue Timon sollte ein Nabob aus überseeischen Ländern sein. Ein Negerknabe von etwa achtzehn Jahren, den sie im Gastzimmer des Hotels Kummer beobachten konnten, wurde ihm zum

* Februar und März 1878, Pfingsten 1880, Anfang Oktober 1881, Ende Mai 1882, Juni 1883, Juni 1884, Frühsommer 1885, Mitte September 1888; das nächste Wiedersehen war auf 1890 anberaumt.
** Vgl. Bd. I, „Dichterische Fragmente", Nr. 309.

Gefährten bestimmt. Der Krach sollte an Stelle des überlieferten Schiffbruchs treten. Dann schlug Bolin eine Komödie: „Tartuffes selige Erben" vor, mit der Spitze gegen „das unterschiedslose Geglaube dieser Zeit" und Anzengruber erzählte den Plan vom geistlichen Herrn Onkel, der Bolin entzückte. Leider mußte er sich von Anzengruber darüber belehren lassen, daß weder das Tartüffe- noch das Motiv vom geistlichen Herrn Onkel Aussicht habe, auf einer österreichischen Bühne jemals das Rampenlicht zu erblicken. So kamen sie auf die Idee, es mit der epischen Formung zu versuchen. Bolin war unermüdlich, neue Probleme zur Erwägung zu stellen: eine finnländische Molly aus dem „Neuen Pitaval", einen König Lear auf dem Lande (Ausnehmer) als Gegenstück zu „Meineidbauer", einen Dorfhamlet, eine dramatische Darstellung der Schicksale des Bauernphilosophen Konrad Deubler, den er als Freund Feuerbachs und Gesinnungsgenossen des Huberbauern empfahl. Manche Vorschläge, wie die Sammlung seiner Großstadtskizzen in einem Buche „Bekannte von der Straße" und die Bearbeitung von „Wissen macht Herzweh", hat Anzengruber angenommen und Bolin empfand dann eine kindliche „Onkelfreude" darüber. Man kann wohl sagen, daß „Stahl und Stein" ohne ihn — was er dafür getan hat, wird an anderer Stelle* erzählt — nicht zustande gekommen wäre.

---

* Siehe Anhang zum II. Bd.

Mit Feuereifer wirkt Bolin für die Verbreitung der Werke „seines Klassikers“ im Norden. Er übersetzte kleine Erzählungen Anzengrubers gleich nach ihrem Erscheinen für die von ihm geleitete „Finsk Tidskrift“ und hatte die Freude, dem Wiener Dramatiker Theaterzettel über eine Aufführung des „Meineidbauern“ (Valapatto, 1879) in finnischer, des „Ledigen Hofs“ (En gard utan husbande, 7. Oktober 1885) und des „Einsam“ (Enslingen, 5. Februar 1884) zu senden.

Anzengruber vergalt diese Sorge durch eifriges Eingehen auf die dramatischen Versuche, zu denen Bolin sich durch Anzengruber angeregt fühlte*. Neidlos bewundert Bolin die Überlegenheit des Freundes, die diesen nicht zu dem leisesten Ton von Überheblichkeit verleitet.

Der Briefwechsel zwischen diesen beiden Männern gehört zu den schönsten Denkmälern der deutschen Literatur. Mit rührendem Zartsinn versucht Bolin Anzengruber der zunehmenden Verdüsterung zu entreißen, die ihm Kummer machte. Er tröstete und ermunterte. Welch behutsam-liebevolle Briefe gelangen ihm, wenn er Werke des Freundes zugeschickt bekam, die nicht der hohen Meinung entsprachen, die er von ihm hatte; wie klug wußte er da die bittere Wahrheit zu sagen, ohne den Gedrückten noch mehr niederzudrücken. Aus jedem Worte seiner Briefe spricht die Zartheit und Vornehmheit der Gesinnung, die ihn ein kompliziertes

* Die Dramatisierung des „Einsam“, ein Einakter „Des Königs Patenkind“ und eine Übertragung von André Theuriets „Jean-Marie“.

Gewebe freundschaftlicher Listen ersinnen ließ, um dem gehetzten Dichter die Muße zu verschaffen, den „Schandfleck", der ursprünglichen Intention entsprechend, zu Ende zu dichten. Und mit gleichem Zartsinn unterdrückte Anzengruber, der den Urheber erriet, den Dank, um dem Spender die Freude zu lassen, ohne Dank geholfen zu haben*.

V. Resignation. Letzte Hoffnungen. Ende

Mit bewundernswerter Elastizität hatte Anzengruber gegenüber den seit 1875 empfindlich einsetzenden Mißerfolgen den inneren Gleichmut zu behaupten verstanden. Als er in der Silvesternacht von 1879 auf 1880 nach der Niederlage der Posse „Ausm gwohnten Gleis" in einem Briefe an Bolin seine Aussichten als Dramatiker für das beginnende Jahr erwog, da faßte er noch den Entschluß, „so viel als möglich das Kleinliche nebenan liegen zu lassen und wieder einmal aus dem Vollen heraus zu schaffen, ganz unbekümmert darum, was Direktoren und Publikum derzeitig etwa dazu zu sagen oder nicht zu sagen hätten, vollkommen abgesehen von der Zensurbehörde". Aber der stolze Mut hielt nicht vor. Die äußeren Mißerfolge machten sich als wirtschaftliche Not fühlbar. Als er Anfang März (Brief an Bolin vom 3. März 1880) „nach

* Vgl. Latzke, „Anzengruber als Erzähler", im XV. Bd., 1. Teil und Bettelheim, „Briefe", II, S. 338 ff.

bald zurückgelegtem ersten Jahrzehnt literarischen Schaffens" Bilanz zog, da mußte er trübselig konstatieren*, „daß nicht alles gut war". Wohl warf er diese „sehr empfindsamen Herzensergießungen" eines enttäuschten Autors resolut in den Papierkorb, aber seine Lage wurde dadurch nicht anders: „schaffen sollen, weil ich muß, und nicht schaffen können, was ich will und wie ich es will. Die Jahre vergehen darüber, und wenn etwa vielleicht dann einmal eine günstige Zeit käme, wo ich können könnte, werd' ichs nicht mehr können können. Das ist der Teufel! Indem das aber ganz unabänderlich ist, so schick ich mich darein." Resigniert beobachtete er, daß „die ihn bis zu einer gewissen Schwärmerei verehrende" Gallmeyer**, der er durch seine „Trutzige" zu einem großen künstlerischen Erfolge verholfen hatte, für ihr nächstes Gastspiel im Carl-Theater eine Komödie — von O. F. Berg wählte und die Geistinger sein „Mädel aus dem Volke" ablehnte. Der Reformator der Volksbühne stellte fest, daß seine Mission eine Sinekure geworden war. Diese Stimmung schwächte seine Widerstandskraft gegen äußere Einflüsse. Als er am 7. März 1880 das

* In einem Brief an Schlögl vom 13. Juli 1881 wiederholt sich die Klage. Er muß eine Erholungsreise ins Salzkammergut absagen, da er „an seinen Schreibtisch gefesselt ist und sich weder die acht Tage Zeit noch die Auslage der Spesen leisten kann. So weit kommt man nach zehnjähriger redlicher Arbeit!"

** Über das traurige Mißverstehen zwischen Josefine Gallmeyer und Ludwig Anzengruber vgl. „Neues Wiener Abendblatt" vom 11. Dezember 1889, ferner „Briefe von Josefine Gallmeyer an Ludwig Anzengruber", mitgeteilt von Marianne Trebitsch, „Neue Freie Presse", Nr. 17.074—5, 17.075—6. Vgl. dazu die Mitteilungen Buchbinders in der „Neuen Freien Presse" vom 15. März 1912.

Unglück hatte, den rechten Fuß zu brechen, stürzte ihn dieser Unfall in „tiefgehendsten Mißmut und gründlichste Verstimmung“ und lähmte seine Schaffenskraft fast völlig. Auf seinen Trost: fünfzig Jahre müsse ein Autor zurückgelegt haben, um sich durchzusetzen, bekam Bolin den ahnungsvoll traurigen Bescheid: „Je nun, ich habe so eine stille Ahnung in mir, daß ich nicht fünfzig alt werde“*. Anfang August begann er wieder zu planen, aber über den entmutigenden Eindruck, nach „zehnjähriger ehrlicher Arbeit“ für die Volksbühne „rein unnötig geworden zu sein“, kam er nicht hinweg. „Ein bissel erzählen“ zu können, erschien ihm in solcher Stimmung als notdürftiger Ersatz für dramatische Tätigkeit (Brief an Ada Christen vom 12. August 1880), denn „ein Dramatiker, der mit etwas nicht auf die Bretter gelassen wird“, war ihm allzeit her eine der „betrüblichsten Erscheinungen“. Es war ihm „kein fördernder Gedanke, erst unter den Toten einen Rang einzunehmen, die Wirkung auf die Zeitgenossen wirkt fördernd in jeder Beziehung: von den Großvätern gelesen zu werden, ist eine Bürgschaft, bei den Enkeln doch noch nicht ganz vergessen zu sein. Daß die Enkel den lesen, welchen die Großeltern versäumten, kommt selten vor, und wenn — so ist es jedenfalls sehr traurig, das am Schreibtische denken zu müssen.“ Über die Gründe, die seiner Wirksamkeit den Boden entzogen, war er sich nicht immer klar. Manchmal gab er der

* Brief vom 27. März 1880.

Zensur die Schuld*. Aber mit welch prachtvollem Siegermut hatte er dieses Hindernis in der Zeit der „Kreuzelschreiber“ genommen. „Liegt nix dran, ich schreibe vorerst für mich. Meine Zeit kommt schon wieder, die dieser Herren ist vorbei — das ist der kleine Unterschied.“ (Brief an Gürtler vom 30. August 1871.) Gewiß, es drückt sich nur seine eigene Ermüdung darin aus, wenn die Zensurschwierigkeiten ihn jetzt mutlos machen. Die eigentliche Ursache wurde ihm klar, als er Bolin die Gründe des großen Erfolges von L'Arronges „Doktor Klaus“ zu erklären versuchte: „Daß seine Werke gefallen, ist kein Rätsel; das liegt in dem heiligen Philisterium, das über ganz Deutschland gebreitet, vor jedem ungewöhnlichen Wort, vor jedem kecken Witz, vor jeder ungeschminkten Menschennatur erschrickt und sich nun in ein ungemeines Behagen hineingeschläfert fühlt, wenn man ihm gleich schlafmützige Gesellen tragierend oder komödierend vorführt. Und dieses Einschläfern ist ein Amt, das seinen Mann ernährt. Natürlich wird auch solch ein Mann nicht nur in den unteren Ständen geachtet,

* „Was Sie zu und über meinen nunmehrigen ‚Einsam‘ bemerken,“ schrieb er an Bolin, der mit offenem Freundesmut „Stahl und Stein“ mit der ursprünglichen Konzeption der Tragödie „Da Onkel“ verglich, „unterschreibe ich alles mit beiden Händen. Aber fragen Sie sich, wie mir und jedem echten Dramatiker zu Mute sein muß, wenn ihm die ergreifendsten und einschneidensten Probleme von der Zensur konfisziert werden, wenn er von Staats wegen das Publikum jahraus jahrein laden soll, um sich die alte Geschichte, wie Hans die Grete kriegt oder nicht kriegt, vorleiern zu lassen“. (Brief vom 25. August 1887); vgl. dazu den Brief an Mauthner über die Behandlung der Tragödie „Das vierte Gebot“ durch die Zensur (am 27. Dezember 1877) und an Bolin 31. Dezember 1877.

sondern er wird auch von den Höheren und Höchsten protegiert; er ist ja so ein anspruchsloser Mensch, er lebt nur von der ‚Kunst', er vermengt diese nicht mit verderblichen Elementen, er treibt nicht Aufklärerei, nicht Sünden und Schwächen erklärende Psychologie, er — ach, er tut eben nichts, gar nichts, und das ist so schätzenswert an ihm. Er weiß, ein Theaterstück, das ist ein Ding, das auf dem Theater von Darstellern vorgeführt werden soll, und so schreibt er denn ein ‚Stück', wo der Herr Schauspieler N. und die Schauspielerin X. so sprechen, agieren und solche Dinge auszuführen haben, wie eben Schauspieler es gewohnt sind und das Publikum von denselben zu sehen gewohnt ist, ohne daß deshalb ein Mensch auf der weiten Welt so sprechend, agierend und solche Dinge ausführend anzutreffen sein dürfte."*

Kein Wunder, daß er sich oft „müde und langweilig" fühlt ... „ich möchte gern wieder einmal was leisten, aber ich finde kein Ende, wo ich es anfassen kann". (An Ada Christen am 26. Juli 1881.) Er glaubt nicht mehr an die Zukunft des Volksstückes. „Zehn Jahre ehrlichen, redlichen Strebens umsonst aufgewendet!" „Der Pfarrer von Kirchfeld" — „ein Beweis, daß es ihm wenigstens gelungen ist, ein Repertoirestück wie ‚Müller und sein Kind' abzufassen." (An Ada Christen am 9. August 1881.) Tiefer und tiefer sinkt sein Mut. „Es geht in das zwölfte Jahr, seit ich in die Öffentlichkeit getreten bin, und

* Brief vom 31. Jänner 1881.

jetzt stehe ich — in Österreich wenigstens — einer Zeit gegenüber, welche meinen Bestrebungen keine Betätigung zuläßt, abgesehen davon, daß das Publikum — dessen Geschmack ich im Bunde mit Gleichgearteten zu verbessern für möglich hielt — naive Idee das! — gar nicht darnach frägt, wenn es nur sein Novitätenfutter erhält, wer ihm das vorschüttet und was es da mitunter zu verkosten bekommt." (An Mauthner am 13. Dezember 1881.) Für das Jahr 1882 nimmt er sich wieder eine dramatische Arbeit vor (an Bolin am 1. Jänner 1882), eine gewisse „Dialogisierungslust" regte sich (an Bolin am 13. Oktober 1882; vgl. das Verzeichnis der dramatischen Fragmente im Bd. II, S. 604 ff.), der aber die Beschäftigung mit Bolins Dramatisierung des „Einsam", wie es scheint, gänzlich Genüge tut. Als Josefine Gallmeyer im Herbst 1883 wegen eines neuen Stückes bei ihm anklopfte, bekam sie (am 11. November 1883) die lapidare Abweisung: „Stuck schreib ich keins. Die Zeit is mir nit darnach." — „Ich bin nicht mehr der, der dieses Stück (‚Gwissenswurm') schrieb," erläuterte er am 18. Dezember 1883, als sie neuerlich drängte, „mir fehlt die Lust des Schaffens und da hilft auch keine Ermunterung; damals galt mir das Theater, die Bühne, nicht nur für mich als der Weg aus Drang und Not, sondern überhaupt als solcher für das zeitgenössische Publikum; mählig drängte sich mir aber die Überzeugung auf, es sei eben die Schaustellung von Stücken ein Geschäft wie jedes andere und so weiter. Es sind diese

Lamentationen ernüchterter Dichter ja bekannt; ob und bis wann ich wieder einmal einen Rausch haben könnte, das weiß ich noch nicht voraus zu sagen."

Inzwischen begann sich die Öffentlichkeit mit der Wiener Theatermisère zu beschäftigen*. Unmittelbar nach der Katastrophe des „Ringtheaters" trat der Schriftsteller Anton Bettelheim für die Schaffung eines Volkstheaterhauses ein, das, unabhängig von Geschäftsrücksichten, der Pflege des heimischen Volksstückes gewidmet sein sollte. Sein Vorschlag erweckte das Interesse Anzengrubers, nicht wegen des rühmenden Hinweises auf sein eigenes Schaffen, sondern „der Sache wegen, die mir ja vom Anbeginn meiner Laufbahn an am Herzen lag und noch liegt," und belebte in ihm die Hoffnung auf die Möglichkeit erneuten dramatischen Schaffens**. Aber es sollte noch sehr lange dauern, bis das Deutsche Volkstheater entstand, und als es eröffnet wurde, waren seine wirtschaftlichen Grundlagen derartig verändert, daß wenig Hoffnung auf Verwirklichung der idealen Absichten seiner Anreger bestand.

Bettelheims warmherziges Eintreten für Anzengruber hatte zur Folge, daß das schwer um seine Existenz kämpfende Wiener Stadttheater an Anzen-

* Über die langwierigen Vorstadien der Begründung des Deutschen Volkstheaters berichtet ausführlich und quellenmäßig E. Castle, „Anzengrubers Werke", Hesse und Becker, Bd. I, S. 151 ff. Dazu A. Bettelheim, „Die Zukunft unseres Volkstheaters". Zehn Aufsätze aus den Jahren 1882—1892, Berlin, Fontane, 1892.

** Brief an Bettelheim vom 9. Mai 1883.

gruber mit dem Ersuchen um Überlassung von Stücken herantrat. Tyrolt* erzählt, daß es schwer hielt, Anzengruber den Groll über die Behandlung seines Trauerspieles „Hand und Herz" vergessen zu machen. Nacheinander gingen „Der Pfarrer von Kirchfeld" (am 8. Juni 1877, 1883 wieder aufgenommen, im ganzen 18mal gespielt), „Der Meineidbauer" (am 6. Dezember 1883, 12mal), „Gwissenswurm" (18. Jänner 1884, 16mal), „Kreuzelschreiber" (am 22. Februar 1884, 12mal) und „Doppelselbstmord" (am 26. April 1884 6mal) in Szene und wurden in einer an Novitäten armen Saison die Rettung des Stadttheaters. Schon daß „Anzengruber-Zyklus" auf dem Theaterzettel stand, wirkte als kräftige Propaganda für den Vergessenen. Die Darstellung, anfangs unbefriedigend, hob sich von einer Aufführung zur andern. Anzengruber machte zu diesen Bemühungen um sein Werk, die von der Kritik enthusiastisch begrüßt wurden**, zuerst kein freundliches Gesicht. „Sie glauben gar nicht, welch freudiger Stolz einem die Brust schwellt, sich so allgemein auch als ‚Wer' betrachtet zu sehen. Es ist ein erhebendes Gefühl, von billigen Kritikern mit L'Arronge und Moser als Dreigestirn am dramatischen Himmel bezeichnet zu werden," schrieb er

* Dr. R. Tyrolt, „Chronik des Wiener Stadttheaters 1872—1884", Wien 1889.

** Uhl hatte schon am 7. Jänner 1876 das Stadttheater auf Anzengruber hingewiesen. Bettelheim, „Anzengruber im Stadttheater", „Deutsche Zeitung" am 15. November 1883, Adam Müller-Guttenbrunn, „Zum Anzengruber-Zyklus", in der „Deutschen Wochenschrift", 1884, Nr. 10 vom 10. Februar 1884.

am 5. Dezember 1883 an Bolin. Aber bereits am 25. Jänner 1884 ist die Stimmung eine hoffnungsfreudigere. Die bessere Darstellung beginnt nach seiner Beobachtung schon ihre Wirkung auf das große Publikum zu äußern. „Die Kassiere kennen bereits einzelne Stammgäste des Zyklus, die sich von Stück zu Stück einfinden; es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Erfolg in immer weiteren Kreisen sich merkbar macht."* Aber schon am 22. Mai 1884 mußte der teilnehmende Freund in Helsingfors die Schreckenskunde vernehmen: „Das Wiener Stadttheater ist abgebrannt — der ‚Anzengruber-Zyklus' also schon am Anfang zu Ende." „Heimgfunden", „Stahl und Stein", die beiden allein zur Entfaltung gekommenen Blüten neuerwachter Lust zu dramatischer Produktion, hatten sich zu früh hervorgewagt. Ihr trostloses Bühnenschicksal verstärkte den Pessimismus des Dichters. „Keine Bühnenkräfte, kein Publikum, da ist auch das beste, brächt ich es unter solcher Mißstimmung zu stande, in den Sand geschrieben." (An Bolin am 5. Juli 1886.) „Was ich Dramatisches produziere, bleibt liegen, wird höchstens in der Provinz aufgeführt." (An

* Anzengruber schrieb am 4. Mai 1884 an Tyrolt („Neue Freie Presse" vom 8. Dezember 1909):

„Verehrter Freund!

Es ist mir lieb, Ihnen Dank sagen zu können für die Freude, die Sie mir durch die kräftige, lebenswahre Darstellung der Gestalten meiner Stücke bereitet, für die stille Genugtuung, die dadurch mir, dem Dichter, wurde; Lebensvolles wirkt wieder Leben erweckend, es ist Ihr Verdienst — wenn es überhaupt als solches anzusehen ist, wenn ich wieder zur Feder greife, um dramatisch tätig zu sein."

Bolin am 20. Mai 1887*.) Was Wunder, daß er seinen kühnen Reformgeist gänzlich verlor, jenen „Mut, den Steinen zu predigen, die einem gelegentlich um die Ohren fliegen können," den er einst in so hohem Maße besessen hatte. (An Bettelheim am 30. Juli 1885.) „Müdigkeit und gänzliche Erschlaffung" (an Rosegger am 11. Juli 1887) kam über ihn und ließ ihn resigniert abwarten, „was wird und werden soll, und es der Zukunft anheimgeben, was er dazutun könne". Ohne Illusionen ging er an die Aufgabe, das Eröffnungsstück für das

* Vgl. dazu Anzengrubers Schreiben an Theaterdirektor Alfred Schreiber in Graz („Badener Zeitung" vom 11. Dezember 1909):

„Wien, Penzing, Jänner 1887.

Sehr geehrter Herr Direktor!

Ich fühle mich allerdings in Ihrer Schuld stehend durch die Aufführung meiner Weihnachtskomödie in Baden, und daß Sie kein „offizielles" Zeichen meiner Dankbarkeit zu Gesicht bekamen, lag an der tiefen Verstimmung, die sich meiner damals bemächtigt hatte, ich war sozusagen stumpf gegen Theaterangelegenheiten überhaupt. Das Resultat Ihrer und meiner Anstrengungen blieb überdem hinter unseren beiderseitigen Erwartungen zurück.

In Graz dagegen war der Boden dafür und für den schönen Erfolg, den die Komödie dort erzielte, bin ich Ihnen in Ihren beiden Eigenschaften als Direktor und Künstler sehr dankbar und hole allen Dank, den ich Ihnen vom vergangenen Jahre noch schulde, nach, ich danke Ihnen, daß Sie sich meines verwaisten Stückes als der erste angenommen haben, und ich freue mich, daß Ihnen nun heuer dieses gute, nicht aus seines Vaters Art geschlagene Kind Ihre Mühe lohnte.

Mitfolgend erhalten Sie zur Prüfung mein neuestes Volksstück „Stahl und Stein", zur Prüfung und Einsichtnahme; warum ich es nach Graz schicke und warum es in Wien (Theater an der Wien) abgelehnt wurde, beantwortet Ihnen die Lektüre des Werkes selbst.

Bühnenwirksamkeit wird ihm nicht abzustreiten sein, in ganz Österreich ist jedoch gerade die Grazer Bühne diejenige, auf welcher dieses Drama die Feuerprobe mit Aussicht auf Erfolg bestehen kann, denn da ist das dafür empfängliche Publikum und die dafür erforderliche Darstellergruppe vorhanden."

Deutsche Volkstheater — „von welchem Institute sich viele vieles versprechen, was aber eigentlich, vermag keiner anzugeben, auch ich bin's nicht imstande" —, zu schreiben, denn „alle Illusionen, mit denen ich mich einst als ‚Reformator' getragen, sind pfutsch. Die Bühne ist ein Unterhaltungsort wie ein anderer und derjenige, der es unternimmt, die Leute was anderes als unterhalten zu wollen, macht sich ihnen nur unnütz und sie lassen ihn daher nicht auf seine Kosten kommen. Übrigens, ich leiste das Verlangte, so gut es eben gehen will."

Für das zweite Jahrzehnt reifen Schaffens ist das unbedingte Vorherrschen der Erzählung bezeichnend. In einzelnen Fällen wurden wohl dramatische Entwürfe in epische Form umgegossen — wie „Der Einsam", „Tartüffes selige Erben", „Weltundank", von denen allerdings nur ein einziges die Umbildung vertrug — im ganzen handelt es sich aber doch um eine natürliche, neben der dramatischen völlig gleichberechtigte Auswirkung seiner Phantasiebegabung und Darstellungskunst, die auch ohne die üble Gestaltung der Wiener Bühnenverhältnisse in Erscheinung getreten wäre, nur daß der mutverlassenen Stimmung, die nach den Enttäuschungen der zweiten Hälfte der Siebzigerjahre allmählich seiner Herr wurde, die Rolle des teilnahmsvoll beobachtenden Epikers besser entsprach als die des stürmenden Dramatikers. Schon in der „prähistorischen" Zeit hatte er Novellen gewagt, Romane skizziert. Die Groteske „Tod und Teufel" (vollendet 11. Februar 1872) und das

Stimmungsbild „Früher Tod“ (vollendet 22. Dezember 1872) bedeuten gegenüber den Novellen für den „Wanderer“ einen ähnlichen Fortschritt, wie der „Pfarrer von Kirchfeld“ gegenüber „Glacéhandschuh und Schurzfell“; die Novelle „Diebs-Annerl“ (vollendet am 21. April 1875, zuerst erwähnt am 6. Juli 1865) reicht ebensoweit in die Wanderzeit zurück wie „Das vierte Gebot“ (vollendet im November 1877, zuerst erwähnt am 2. September 1864). Die epische Produktion setzt nach einigen Präludien machtvoll mit dem Romane „Der Schandfleck“ (vom 23. Februar bis 25. August 1876) ein und führt mit der Schöpfung des ersten Teiles sofort auf einen der Höhepunkte der deutschen Erzählungsliteratur. Vom ersten, auf dem Lande spielenden Teile des Romanes nehmen die eigenartigen Skizzen aus dem bäuerlichen Leben ihren Ausgang, die Anzengruber später unter dem Titel „Dorfgänge“ zusammenfaßte, während das Mißlingen der Schilderung städtischer Verhältnisse im zweiten Teil des „Schandfleck“ ihm die Verpflichtung auferlegte, sich in „städtischen Studien“ („Bekannte von der Straße“, Brief an Bolin vom 23. März 1877) zu üben. „Schandfleck“ und „Dorfgänge“ begründeten den Ruf des Erzählers Anzengruber. Sie wirkten auf die Zeitgenossen im Abstich der süßlichen Dorfgeschichtenliteratur der Kalender und Familienblätter vor allem als Werke eines herben Realismus, aber Tieferblickende, wie Bolin, erkannten, daß nicht Schilderung ländlichen Daseins das Absehen des Dichters war, sondern die Darstellung einer Welt-

auffassung, deren Verkündigung Anzengruber als seine Mission betrachtete. Nicht um die Psychologie der Bauern handelt es sich, wie Lindau meinte, sondern um die Theogonie und Ethik Feuerbachs, wie Bolin richtig erkannte. Noch deutlicher leuchtet diese Absicht aus den Weltanschauungsmärchen Anzengrubers hervor, und zwar sowohl aus den vollendeten* wie aus den geplanten**. Programmatische „Plaudereien"*** entwickeln ästhetische Grundsätze aus dem starken Diesseitsglauben, von dessen glückfördernder Kraft er innig durchdrungen war. Ziemlich gleichmäßig fließt der Strom der epischen Produktion dahin. Mancher Zug deutet auf zunehmende Ernüchterung, auf zeitweiliges Ermatten, aber kein Zeichen beweist ein Nachlassen der Gestaltungskraft. Er bleibt bis in die letzten Jahre der Tragik wie des Humors und des sachlichen Tones völlig Meister. Alljährlich entstehen sechs bis zehn Erzählungen, meist kürzeren Umfanges. Bolins zarte Freundesvorsorge gewährt dem gehetzten „Kleinproduzenten" im Herbst 1879 die Muße zu einer gründlichen Umarbeitung des „Schandfleck", die im Oktober 1882 abgeschlossen wird† und in Anzengruber die Stimmung und Sammlung für das große Meisterwerk seiner Erzählungskunst, den „Sternsteinhof" (vollendet am 7. Jänner 1884), schafft. Die Dorfgeschichte überwiegt bis an das Ende seines

* Vgl. Latzke, „Anzengruber als Erzähler", Bd. XV, 1. Teil.
** Vgl. Bd. 1, S. 383 ff., S. 615 ff.
*** Vgl. Bd. XV, 1. Teil, S. 281 ff.
† Vgl. Latzke, Bd. XV, 1. Teil, S. 548 ff.; Bettelheim, „Briefe", II, S. 338 ff.

Lebens an Zahl die Stadtgeschichten, aber die Erzählungen aus dem großstädtischen Leben gewinnen sichtlich an Gehalt. Manch schmerzliches Bekenntnis birgt sich in unscheinbaren Skizzen („Sein Spielzeug“, „Ein braves Mädchen“, „Aus der Spielzeugwelt“). Die Fragmente beweisen, daß ein episches Gegenstück* zum „Vierten Gebot“ („Sumpf“, „Müll“, „Gewürm“, „Maske“ und dergleichen) im Werden begriffen war. Er hatte sein letztes Wort noch nicht gesprochen, als ein grausamer Zufall ihn hinwegnahm, bevor die belebende Kraft des Erfolges, den das neue Schauspielhaus und die Anerkennung der norddeutschen „Moderne“ ihm brachten, wirksam werden konnte.

Sein äußeres Leben floß, nachdem die bösen Übergangsjahre 1879 bis 1881 verronnen waren, in ziemlich ereignisloser Trübseligkeit dahin. Das Versagen der Wiener Theater zwang ihn, Erwerb durch Mitarbeit an periodischen Unternehmungen zu suchen. Es gelang verhältnismäßig leicht. Seine Erzählungen und Skizzen wurden von Zeitschriften und Kalendern gerne genommen**. Von Zeit zu Zeit sammelte er das Gut einiger Jahre in Sammelbänden***, und zwar seit 1880 bei deutschen Verlegern, in der richtigen Erkenntnis, daß es geraten sei, von dem schwer belehrbaren österreichischen an

* Vgl. Bd. I, S. 435 ff., und S. 642 ff.

** Vgl. Latzke, „Anzengruber als Erzähler“, Bd. XV, 1. Teil, S. 409 ff.

*** „Dorfgänge“ (1879), „Bekannte von der Straße (1880), „Feldrain und Waldweg“ (1882), „Launiger Zuspruch und ernste Red“ (1882), „Kleiner Markt“ (1882), „Allerhand Humore“ (1883), „Wolken und Sunnschein“ (1888).

das größere deutsche Publikum zu appellieren. Um nicht bei unvermeidlichen Stockungen der Produktionskraft hungern oder invita Minerva schaffen zu müssen, sah er sich genötigt, laufende Einnahmen zu suchen, sei es auch auf Kosten der Freiheit. Schon im Jahre 1873 war er regelmäßiger Mitarbeiter der „Humoristischen Blätter“ von Klič geworden und hatte dieses Witzblatt vom 16. Februar 1873 bis Ende August 1874 als „Hansl“ mit politischen Gstanzln versorgt. Am 22. Juni desselben Jahres schloß er mit der Zeitschrift „Wiener Leben“ einen Vertrag* ab, der ihn zur Lieferung von Feuilletons für ein Jahr verpflichtete; doch sprang er schon am 9. März ab. Am 1. April 1882 übernahm er die Redaktion der „Heimat“ für 1200 fl. jährlich und führte sie ohne Freude und Glück, aber pflichtgetreu bis Mai 1885. Am 21. Mai 1884 folgte er dem hochgeschätzten Journalisten Karl Sitter in der Redaktion des angesehenen liberalen Witzblattes „Figaro“, die er bis zu seinem Tode führte**. Sie nahm ihm wöchentlich zwei Tage, gab ihm aber durch ein Jahresgehalt von 2400 fl. einen wohltuenden wirtschaftlichen Rückhalt und eine vielleicht

* Abgedruckt im „Wiener Leben“ vom 11. Juni 1914.

** Friedjungs „Deutsche Wochenschrift“ 1884, Nr. 22, beklagt, daß der große Dichter Redakteur werden mußte, bestätigt ihm aber die Eignung und rühmt seine Gesinnungstüchtigkeit. „Ist es doch bekannt, daß der wackere Mann in den Siebzigerjahren mit einem bedeutenden Monatsgehalt bei den dazumal neugegründeten „Humoristischen Blättern“ für politische Gstanzeln geworben wurde; daß er aber auf sein Engagement sofort verzichtete, als der Eigent mer jener Zeitung ein Gedicht in der Volksmundart beanständete, dessen Refrain die Feudal-Klerikalen mit dem Rabengekrächze ‚Krora—krora—krora‘ abfertigte.“

nicht ganz unerwünschte Gelegenheit, zu den öffentlichen Dingen bisweilen ein kräftiges Wörtlein zu sagen*. Mit dem Besitzer, Herrn von Waldheim, dem Druckereileiter Theodor Jakobsen** und dem Zeichner Ernst Juch***, einem „eingewienerten" Thüringer, verbanden ihn bald menschlich warme Beziehungen. Für den ebenfalls beim Verleger des „Figaro" erscheinenden, von Karl Elmar redigierten Kalender „Der Wiener Bote", dessen Herausgabe ihm nach Elmars Tode zufiel, vermochte er so gut wie nichts mehr zu tun. So vergingen die Tage in aufreibender Vielgeschäftigkeit. Erschütternd wirkt die Klage des Gehetzten an Ada Christen (am 7. November 1887): „Ach, wie gerne wäre ich auch einmal ein wenig feige und müde, aber im Kampfe des Lebens ist der Feldgendarm Sorge hinter mir her und der befeuert meinen Mut ganz erstaunlich, und wenn ich so auf das Geleistete zurückblicke, ‚regierte

* Vgl. Kleinberg, „Anzengruber", Cotta 1921, S. 316 ff.

** Theodor Jakobsen, „Persönliche Erinnerungen an L. Anzengruber", „Quelle", 1909, Heft 2, und „Heimgarten", XXXVI (1911), Nr. 3, S. 210.

*** Katalog der Gedächtnisausstellung für E. Juch im November 1909. G. Schneider, „Zeichner, Maler und Bildhauer E. Juch", Leipzig, Verlag, 1912; J. Leo, „Zwei Gedächtnisausstellungen" („Vaterland" am 23. November 1909); L. Hevesi, „Ernst Juch" („Fremdenblatt" am 23. November 1909); Fr. Stern im „Grazer Tagblatt" vom 24. November 1909; Anton Bettelheim in „Biographenwege", 1913.

Seine karikaturistische Art charakterisiert Leo: „Juch zeigt mit schadenfrohem Lächeln auf die Blöße, die er irgendwo an einem Menschen entdeckt, spottet und lacht ihn gründlich aus — aber gleich darauf schaut er ihm ins Gesicht mit treuherzigem Ausdruck: Es ist nicht so bös gemeint. So errang sich Juch die Liebe aller derer, die mit ihm in Verbindung kamen, und auch einen engeren Kreis Freunde, obwohl auch sie vor seinem scharfen Griffel nicht verschont blieben".

Recht', so hätte ich wohl sogar schon einiges, müde zu sein; aber Gott, ohne dessen Willen kein Ziegel vom Dache fällt, läßt mir es, wenn seine Winde dasselbe abdecken, nicht wieder ausbessern, ich darf auch nicht müde werden, denn wenn ein großer Sturm losbricht, so muß ich mich früher umgetan haben, um für die nötige Reparatur aufkommen zu können."

Die häuslichen Verhältnisse Anzengrubers blieben dauernd unerquicklich. Es wollte sich kein seelisches Verhältnis zu seiner Gattin herausbilden. Dazu kam viel Not durch Krankheit und Todesfälle. Am 16. Dezember 1880 starb ihm sein zehn Monate altes Töchterlein Barbara. Sein Sterben schnitt den Eltern ins Herz*, aber die verklärende Kraft des Leides, die er an seiner Frau beobachtete, erwies sich nicht als nachhaltig. Schon 1883 verhehlte er sich nicht mehr, daß „ein fremdes Element" durch das Weib in sein Leben hineingetragen wurde (Zettel vom 12. August 1883). Im November 1881 (Brief an Bolin vom 23. November 1881) wird er durch die Erkrankung seines Sohnes Karl an Scharlach in seiner Arbeit, gerade als sie unter dem belebenden Eindruck einer sehr erfolgreichen Vorlesung vor „sehr zahlreichen gebildeten Zuhörern" in Fluß zu kommen schien, empfindlich gehemmt. Die Erwerbung eines kleinen Häuschens** (am 13. April 1885) sollte ihm helfen, Glück und Be-

* Werke, I, S. 284—5.
** Das Haus Wien XIII, Mayer-(jetzt Gyrowetz-)gasse 10, ist mit einer Gedenktafel geschmückt.

hagen in seine Häuslichkeit zu bringen, aber der Hauskauf, den er ohne sachkundige Berater und mit unzureichenden Geldmitteln unternommen hatte, belastete ihn nur mit jahrelangen Sorgen um die Aufbringung der Kaufschillingsraten, ohne ihm das ersehnte Behagen zu verschaffen. Schon rein äußerlich machte das Haus nach Bolins Schilderung* einen betrüblichen Eindruck. „Mitten in einer Reihe von stattlichen Villen, wie sie Leute von großer Wohlhabenheit sich gönnen dürfen, fand ich hier in einer Seitengasse, beide Seiten von ziemlich hohen, weißgetünchten Mauern begrenzt, die Eingangspforte zu einer Wohngelegenheit mit einem ziemlich schmalen Gärtchen, das man zuerst betrat, das Ganze ein längliches Viereck, drei Seiten desselben auch von weißgetünchten Mauern mit niederem Buschwerk eingeschlossen. Die vierte Seite bildete die Hausfront mit Giebeldach, ein braungebeiztes ländliches Holzgebäude, mit Innenräumen über einem niedrigen steinernen Sockel, darüber ein Stockwerk mit den übrigen Wohnräumen. An der dem Hause gegenüberliegenden Schmalseite war eine Laube aus Lattengeflecht, mit dürftigen Schlingpflanzen bewachsen, der übrige Gartenraum nur eine dürre Rasenfläche von schmalen, sandbestreuten Fußpfaden eingefaßt."

Nicht minder dürftig war die Innenausstattung, die Bettelheim** anschaulich schildert: „Im Erd-

* F. J. Böhm, „Gedächtnisblätter an L. Anzengruber", Breslau. Schottländer, 1915, S. 51.
** Bettelheim, „Anzengruber", 1898, S. 142.

geschoß hausten Frau und Kinder; die zwei Zimmer im ersten Stocke bewohnte der Dichter. Die bescheidenen Räumlichkeiten waren noch schlichter eingerichtet als Grillparzers Stübchen in der Spiegelgasse. Ein Stehpult aus weichem Holze, ein senfbraun angestrichener Schriftenkasten, den man auf den ersten Blick für einen Speisekasten halten konnte, ein gebrechlicher Schreibtisch, ein Schaukelstuhl und ein paar Rohrsessel machten den ganzen Hausrat des Arbeitszimmers aus, das nur ein Bild der Mutter, ein Reliefbildnis von Professor Bolin, Dürers Selbstporträt und Leonardos Mona Lisa schmückten. Im anstoßenden Sitzzimmer, in dem der Dichter seinen Getreuen seine neuen Stücke vorlas, prangten unter Glas und Rahmen die Blumenstücke der Mutter und Schriftproben des Vaters. Auf dem Bücherbrett hatten neben den Klassikern Hebel, Lichtenberg, Claudius, Auerbach, Gottfried Keller und Reuter Platz gefunden; die Fächer des Kastens nahm Reclams Universalbibliothek in Anspruch, die wohl kaum einen Leser von größerer Ausdauer besaß als Anzengruber."

Krankheit und Sorge drangen auch in das neue Heim. Mitte Jänner 1886 lag seine Frau auf den Tod darnieder, am 18. Jänner 1887 brachte sie ein lebensunfähiges Kind zur Welt. Schlimmer aber als diese wohl drückenden, aber doch vorübergehenden Unfälle war der Geist der Öde und Unwohnlichkeit, von dem sich zum Beispiel Bolin bei seinen Besuchen erkältend angehaucht fühlte.

Unter diesen Umständen darf es nicht wunder-

nehmen, daß er auch in dieser Zeit seine beste Erholung am Wirtshausstammtische fand. Zweimal in der Woche, Mittwochs in der „Nische", Freitags in der „Anzengrube" (beim „Schwarzen Gattern" in der Laimgrubengasse, später bei der „Goldenen Birn" in Mariahilf) sammelte er ein Häuflein guter Freunde aus verschiedenen Lebenskreisen um sich. R. v. Alt, Hans Richter, Ada Christen und ihr Gemahl A. v. Breden, Friedrich Schlögl, Dr. Jurie, Ernst Juch, V. K. Schembera, Adolf Obermüllner, Professor Albert, Siegmund L'Allemand, Anton Bettelheim u. a. gehörten zu den regelmäßigen Mitgliedern dieses Zirkels, in den Fremde nicht leicht Zutritt fanden. Die Gelegenheitsgedichte für das Ehepaar Breden und R. v. Alt* und das parodistische Puppenspiel „Der kewige Jud"** geben eine Vorstellung von der Stimmung geistreichen Übermutes, der diese Stammtischrunde beherrschte, in der so viele bedeutende Männer Erholung und Anregung suchten. Den Zauber seiner Unterhaltung vergaß niemand, der ihn kennen gelernt. Noch aus später Erinnerung berichtet der Reichsratsabgeordnete Bendel, wie vorurteilsfrei er auf jede Anregung einging, wie lebendig er zu erzählen wußte, wie packend er zum Beispiel eine Anekdote zur Komödie formte, mit dem Bedauern, daß die Zensur sie leider nie zulassen würde***. „Im Salon mit Fremden steif, hölzern, mehr als einmal mißver-

* Vgl. Bd. I, S. 197 ff.
** Werke, Bd. VII, S. 365 ff.
*** „Die Quelle", am 9. Oktober 1913.

standen, wenn er die eigene Verlegenheit hinter barschem Wesen verdeckte, war er die Gemütlichkeit und Gesprächigkeit selbst im engeren Kreise. In der Kneipe, in die er meist erschöpft und ausgehungert wie ein müde gearbeiteter Großknecht kam, schwieg er zuerst, bis sein geradezu märchenhafter Gargantua-Appetit gestillt war; in diesem ernsten Geschäfte konnte ihn weder das lebhafteste Gespräch noch die Anwesenheit irgend eines Ehrengastes beirren. Wohl aber war er als der erste zur Stelle, wenn es galt, einem alten Herrn, wie dem Maler Rudolf Alt, beim Anziehen behilflich zu sein oder seinem treuen Freunde, dem invaliden Offizier i. R. Rittmayr, fürsorglich über die Treppe das Geleite bis zum Wagen zu geben. War sein Heißhunger aber gestillt, dann mischte er sich in die Unterhaltung, dankbar für jeden guten Spaß, den er gerne wiederholte; mehr als einmal langes Hin- und Herreden mit einem satirischen Kernwort in der Mundart abschließend." Fremde, die sich unberufen eindrängten, störten ihn leicht und versenkten ihn in beharrliches Schweigen. „Desto rückhaltsloser gab er sich aber nach dem Abgang des Gastes in der in einem Kaffeehaus bei Punsch und Knickebein gehaltenen Exkneipe unter sechs Augen. In solchen Stunden mußte man ihn für einen geborenen feurigen Redner halten; strafend und grollend, spottend und wetternd fertigte er da die „Literateln" ab; in der ganzen Haltung, in dem Blitzen der Augen, der unmittelbaren Wucht des Ausdruckes, dem volkstümlichen Treff seiner Hohn-

reden, das Muster eines ‚Prädikanten'." (Bettelheim.) Dem öffentlichen Leben brachte er das lebendigste und vielseitigste Interesse entgegen. Die zahlreichen Notizen, von denen der VIII. Band ausgewählte Proben mitteilt und umfangreiche Sammlungen von Zeitungsausschnitten (I. N. 16735) beweisen, wie er unablässig bemüht war, durch den Schleier von Phrasen und Abstraktionen hindurch die medusenhaften Züge des wirklichen Lebens zu schauen. Die Gerichtssaalchronik, die nackten Nachrichten aus Nah und Fern erwiesen sich bei solchem Bemühen echter als die Leitartikel; sie boten Beispiele von Entartung, Stumpfheit, aber auch von Verzweiflung und Lebensekel, vom plötzlichen Hervorbrechen des Tierischen, sie beleuchteten die Verflechtung von Politik und Kapitalismus, aber sie berichteten doch hie und da auch wieder ein Beispiel für jenes hohe Gefühl der Zusammengehörigkeit, von dem allein er eine Besserung unserer Zustände hoffen konnte, ließen einen Lichtpunkt im dunklen Bilde aufleuchten. Daß der Glaube an das Menschliche nie in ihm erlosch, beweist die rührende Hilfsbereitschaft, in der er sich trotz gelegentlicher Enttäuschungen bis an das Ende seines Lebens nicht beirren ließ. Was Rosa Fischer* erzählt, ist nur ein Beispiel aus vielen, von denen die Dankbriefe im Nachlaß** oder posthume Zeitungs-

* In Roseggers „Heimgarten", November 1898 (abgedruckt bei Bettelheim, Briefe, II, 369 f.) und „Heimgarten", November 1909 („Rosa Fischer an L. Anzengrubers Grab").

** J. B. I. N. 16.091—2, 19.129; vgl. Böhm, a. a. O., S. 115.

notizen* berichten. So oft er Menschen leiden sah, vergaß er seinen Vorsatz, sie zu verachten. Güte, tiefinnerliche Güte war eben der innerste Kern seines Wesens, alle Herbigkeit und Bitterkeit, die das Leben in ihm erzeugte, konnte dieses Grundgefühl nicht zersetzen.

Es fehlte ihm auch in diesem Zeitraum nicht an äußeren Zeichen dafür, daß sein literarisches Ansehen stieg. Der Wiener Zweig der Schillerstiftung verlieh ihm am 20. Dezember 1880 eine Ehrengabe von 600 fl. Der Antrag der „Hamburger Freunde" gewährte ihm die wohltuende Überzeugung, daß es Menschen gab, die bereit waren, Opfer zu bringen, um dem Genius in ihm das Joch zu lockern. Am 29. Oktober 1886 wählte ihn auf Vorschlag Heyses das Kapitel des Maximilian-Ordens zum Nachfolger Scheffels und das ganze Ordenskapitel demissionierte demonstrativ, als der Prinzregent auf Betreiben der Klerikalen der Wahl die Bestätigung versagte, wenn auch nur zwei von ihnen, Paul Heyse und Graf Schack, bei der Stange blieben**. Am 24. Jänner 1887 wurde ihm der Grillparzer-Preis für „Heimgfunden" verliehen und am 22. November 1888 fiel ihm die 3000 Mark betragende Prämie der Frankfurter Peter-Wilhelm-Müller-Stiftung zu, die alle drei Jahre zur Verteilung

* Z. B. Böhm a. a. O., S. 77 (von Margarete Langkammer), „Österreichische Volkszeitung" vom 12. April 1914 („Eine seltsame Laufbahn"), K. Gründorf im „Fremdenblatt" vom 15. Dezember 1889 u. a.

** Die Briefe Paul Heyses und des Ministers v. Crailsheim veröffentlicht Bettelheim, Briefe, II, S. 358—68. Zeitungsausschnitt über die ganze Angelegenheit im Nachlaß I. N. 16.518.

kam. Auch die Einladungen zu Vorlesungen, die in diesen Jahren nun häufiger ergingen* und ihn im Jahre 1888 auch nach München und Breslau führten, verschafften ihm, so schwer er die damit verbundenen Unbequemlichkeiten empfand, das wohltuende Gefühl des unmittelbaren Kontaktes mit einem Publikum, nach dem der Dramatiker in ihm lechzte. Aus diesem Gefühle heraus beglückte ihn auch die von Bettelheim angeregte Aufführung von „Stahl und Stein" durch die Schauspieler des Burgtheaters. „Widrige Umstände ließen mich wohl in letzter Zeit der Mehrheit des großen Publikums als einen „ausgeschriebenen" Autor erscheinen, die Künstler des Hofburgtheaters, welche in der gestrigen Vorstellung mitwirkten, haben mich rehabilitiert," heißt es in dem Dankschreiben an L. Gabillon (am 7. November 1887).

Von dem allergünstigsten Einflusse aber waren die Nachrichten von den Erfolgen seiner Stücke auf norddeutschen Bühnen. Nachdem Gastspielreisen des Münchner Ensembles Max Hofpauers den Boden bereitet hatten, wagte Blumenthal am 28. Mai 1887 im Lessing-Theater die Aufführung des „Gwissenswurm", L'Arronge im Deutschen Theater am 26. Oktober 1888 die des „Pfarrer" und am 15. Dezember 1888 die von „Heimgfunden", worauf Blumenthal am 11. April 1889 mit „Meineidbauer" folgte. Den großen Triumph des „Vierten Gebotes" auf der

* Sehr wohltuend wirkte auf Anzengruber besonders die verehrungsvolle Herzlichkeit, mit der er im Kreise der Prager Concordia (am 19. November 1879 und Ende März 1884) empfangen wurde.

Freien Bühne erlebte Anzengruber nicht mehr. Alle Stücke, selbst „Heimgfunden", für dessen Schicksal auf Berliner Boden Anzengruber gebangt hatte, taten eine starke und reine Wirkung. Die Kritik stand durchaus auf der Höhe der künstlerischen Ereignisse und würdigte Anzengrubers Lebenswerk und tragisches Künstlerschicksal von großen Gesichtspunkten aus: die Kraft seines Realismus, die Ursprünglichkeit seiner dramatischen Begabung, die edle Menschlichkeit seines ganzen Wesens. Es war diesen Kritikern keine Frage, daß unter den Dramatikern der Zeit nur Ibsen mit Anzengruber in Parallele gebracht werden konnte*. „In Berlin läßt man mir Gerechtigkeit widerfahren — dort bin ich wer!" konstatierte Anzengruber** mit bitterm Seitenblick auf seine Vaterstadt, welche erst durch Berliner Telegramme und Feuilletons aufmerksam gemacht werden mußte, daß die gänzlich verschollenen Stücke des „Figaro"-Redakteurs zu den großen Meisterleistungen des deutschen Schrifttums zu zählen seien.

* Otto Brahm in der „Frankfurter Zeitung" am 30. Oktober 1888 und „Berliner Tagblatt" vom 12. April 1889; vgl. außerdem „Gegenwart", 1887, I. Bd., S. 365 (Oskar Bulle); „Deutsches Montagsblatt" vom 29. Oktober 1888 (Otto Neumann-Hofer); „Deutsche Montags-Zeitung" vom 29. Oktober 1888; „Nation", 20. April 1889 (Otto Brahm); „Vossische Zeitung", am 12. April 1889 (Schlenther); Berliner Feuilleton der „Deutschen Zeitung" (Karl Pröll) vom 24. April 1889.

** „Lassen Sie mich es sagen," schrieb er („Neues Wiener Extrablatt" vom 29. November 1888) an Adolf L'Arronge, „daß es mir in die Seele hinein wohltut, in der Hauptstadt des Deutschen Reiches eine Bühne zu wissen, die meine Werke zur vollen Geltung bringt, wo ich sie in den berufensten Händen weiß, und nehmen Sie namens dieses wahrhaften Kunst-Institutes den Ausdruck freudigster Anerkennung und Dankbarkeit entgegen".

Es war klar, Anzengruber stand vor der großen Zeitwende, die ihm einst Bolin für das fünfzigste Lebensjahr prophezeit hatte. Seine literarische Bedeutung konnte nach den Berliner Erfolgen nicht mehr verkannt werden; das Deutsche Volkstheater, mochte es auch nicht ganz den Idealen entsprechen, unter deren Banner es ins Leben gerufen worden war, gewährleistete die lang entbehrte Berührung mit Bühne und Publikum. Eine Gesamtausgabe* war in Vorbereitung und in seinen wirtschaftlichen Verhältnissen mußte der Erfolg, der ihm nicht mehr entgehen konnte, einen günstigen Umschwung hervorrufen. In diesem Gefühle rüsteten die Freunde des Dichters zu einer festlichen Begehung des fünfzigsten Geburtstages**, da brach plötzlich und unerwartet die Katastrophe herein.

Zuerst (Herbst 1889) sank das längst morsche, mühsam aufrecht erhaltene Scheingebäude seiner Ehe in sich zusammen. Wieder bekam der treue Bolin die erste Nachricht. „Wenn ich mich kurz, ja lapidar fasse," berichtet er am 5. Oktober 1889 nach Helsingfors, „so schreiben Sie das der Unannehmlichkeit des Gegenstandes zu. Ich habe meine sechzehnjährige, mit drei Kindern gesegnete Ehe — man sagt doch so? — trennen lassen. Mein Weib war nicht nur freigebig mit meinem Gelde, sondern auch mit

* Schon am 12. Jänner 1887 machte der Berliner Verlag J. J. Heine (Otto Levysohn) Anzengruber den Vorschlag zu einer Gesamtausgabe in Lieferungen; im August 1889 vermittelte Bettelheim die Verbindung mit dem Verlage Cotta, welcher die Gesamtausgabe nach des Dichters Tode herausbrachte.

** „Neues Wiener Tagblatt" vom 12. Dezember 1889.

ihrer Gunst. Sie machte sinnlose Schulden und schwärmte für einen Sicherheitswachmann. Lebt jetzt auch noch mit ihm. Das sind so die Erlebnisse der letzten Monate. Mein Haus in Penzing steht zu Kauf..."

Tagebuchnotizen malen anschaulich, wie seine edle Natur den Schlag zu verwinden versuchte. „Sie ist nicht oben zu halten, sie taucht unter in den ‚Sumpf' voll Schmutz und Gemeinheit, aus dem sie auf Zeit emporgetaucht. — Vor acht Jahren spielte ein ähnliches Stück. Ich kannte den Stamm und es war meine Schuld, daß ich in einer ganzen Leidensschule mir die Erkenntnis aufhalste, daß der Apfel nicht weit vom Stamme fällt. — Im Grunde genommen bin ich schuld. Unsere Ehe dauerte grade so lange, als die Differenz zwischen meinem Alter und dem der Frau — sechzehn Jahre! Sie war unfrei — achtzehn Jahre alt, ich vierunddreißig, gerade soviel, als sie jetzt zählt. Ich konnte vieles voraussehen. Überdem, sobald sie nicht meiner Vorstellung entsprach, mußte sie an mir zugrundegehen. Ich darf ihr meinen Fehltritt nicht härter entgelten lassen, als ihn ihr Geschick entgelten lassen wird. — Die Mehrzahl der Menschen befindet sich in Stellungen, die ihnen kaum Zeit lassen, daneben Menschen zu sein, und doch, in ihren häuslichen Verhältnissen die wenige Zeit und Weile, die ihnen diese zu genießen bleibt, sind sie häufig menschlich glücklicher daran als Leute in Stellungen, die sich (in eben diesen) als Menschen betätigen können! Schriftstellerehen, die meine!!! — Glücklich machen ist Glück, es ist ein

Unglück, es trotz aller Liebesmühe nicht fertig zu bringen*. — Liebe brauchte ich jetzt! Mein Weib hat mich getäuscht — sechzehn Jahre durch, vom ersten angefangen — und meine Kinder sind noch zu jung, mich zu verstehen." Am 10. August 1889 verließ Adelinde das Haus ihres Gatten. Es kamen die gesetzlichen Versöhnungstage und am 25. September 1889 wurde die Ehescheidung, da Anzengruber darauf bestand, gerichtlich ausgesprochen. Schon am 12. September hatte er das Heim in der Penzinger Straße verlassen und eine Wohnung in der Gumpendorfer Straße Nr. 58b bezogen. Die Kinder wurden ihm zugesprochen, auch das jüngste, Hansl, das die Mutter vom 10. August bis 16. Oktober bei sich hatte. Die Knaben blieben beim Vater**, das Mädchen übernahm die Tante Holzinger.

Adelinde überlebte ihren Gatten um ein volles Menschenalter (gestorben am 2. September 1914) und fand im Alter eine Zuflucht bei ihrem Bruder Franz Lipka. Die Prüfungen des Geschickes, die der Dichter für sie voraussah, trafen in reichem Maße ein. Sie bestand sie, wie es scheint, besser als die Zeit der Liebe und Güte. Zudringliche Reporter wies sie unnahbar ab. „Die kleine zarte und gealterte Frau hatte eine gewisse Herbigkeit bis zuletzt bewahrt. Kam die Rede auf ihre Ehe und die Vorwürfe, die gegen sie erhoben wurden, dann hatte

* Vgl. Bd. I, S. 108, „An eine Ungetreue".

** Erinnerungen aus den letzten Tagen bewahrt Karl Anzengruber („Neues Wiener Tagblatt" vom 24. September 1909). Vgl. „Das literarische Echo" (1903), VI, S. 288—9, „Die Kinder Anzengrubers".



Der Dichter in seinem letzten Lebensjahr

sie kein Wort der Abwehr und Entschuldigung, nur das kurze Bekenntnis, daß alles wahr sei, was über sie an Beschuldigungen vorgebracht wurde. Dieser Stolz gab dem Wesen dieser sehr einfachen Frau einen Zug von Vornehmheit und Charakterstärke"*.

Anzengruber war in den letzten Jahren rasch gealtert. Eine durch und durch unhygienische Lebensführung, aufreibende Arbeit, tiefe seelische Herabstimmung, Sorgen und Kummer zehrten an seiner Kraft. „Eine knorrige, etwas unbehilflich schwerfällige Gestalt," so schildert Rosegger sein Äußeres. „Seine stark gerötete Gesichtsfarbe, seine scharfgebogene charakteristische Nase, seine hohe Stirne, sein blondes, nach rückwärts wallendes Haar, sein rötlicher, langer Vollbart, seine falben Augenwimpern gaben ihm schier das Aussehen eines teutonischen Recken. Aber auf diesem urgermanischen Gesichte saß ein Zwicker; und auch seine starke Dichterseele hatte manchmal einen solchen Zwicker auf, der ihm nicht gut zu Gesichte stand, einen Zwicker mit dunklen Gläsern — den Pessimismus." Chiavacci** fielen die schmalen, feingezogenen Lippen auf, die so „ironisch lächeln konnten." In den Achtzigerjahren wurden die Symptome des Alterns auffällig. Bolin***, der ihn im Sommer 1887 zum letzten Male besuchte, berichtet: „Sein einst reiches

* „Neues Wiener Journal" vom 25. Dezember 1902; „Neues Wiener Tagblatt" vom 4. September 1914; E. J. Böhm im „Grazer Tagblatt" vom 10. Mai 1913; Abbildung in der „Österreichischen Illustrierten Zeitung" vom 20. September 1914.

** „Österreichische Volkszeitung" am 10. Oktober 1909.

*** Böhm, a. a. O., S. 52.

Haar war dünner geworden, wie sein Vollbart merklich angegraut, die Gesichtszüge hatten die frühere Frische verloren, nur die Augen hatten noch den früheren Glanz." Als Franz Keim ihn am Abende der festlichen Eröffnung des neuen Hofburgtheaters im Saale des Hotels Imperial (Mitte Oktober 1888) traf, fand er den Neunundvierzigjährigen „greisenhaft in weißem Haar und Bart". Im Juni 1889 hatte er eine Kur in Bad Hall durchzumachen, die ihn nach dem Zeugnis des Badearztes* der Heilung sehr nahe brachte, aber doch stark angriff. Sein Aussehen entsetzte Freunde und Bekannte, die ihn eine Weile nicht gesehen hatten. Ende November stellte der Arzt eine ausgebreitete Zellgewebsentzündung an der Hüfte fest. Eine Operation brachte keine wesentliche Erleichterung. Schwere Leibreizträume quälten ihn. Am 8. Dezember mußte der operative Einschnitt wiederholt werden. Die Arbeit entglitt dem Sterbenden. „Mir fällt nichts ein, ich bin ein armes Hunderl," schrieb er — vermutlich am 8. Dezember und im Dialekt wiederholte er am folgenden Tage dieselbe Klage an Freund Juch: „Mir fallt nix ein, vielleicht zeichnen Sie ein Bild eigener Fexung für den Figaro." Am 10. Dezember um dreiviertel acht Uhr verschied er an den Folgen einer Blutvergiftung. „Ich habe noch so viel Zeit — dann gehe ich dahin, wo sie alle nachkommen werden," lautet die letzte Aufzeichnung in seinem Notizbuch.

* Bettelheim, a. a. O., S. 158.

Ein prunkvolles Leichenbegängnis erwies dem toten Dichter die letzten Ehren — die Flut der Nekrologe schwemmte die Trauer hinweg und in Presse und Parlament entbrannte mißtönig noch einmal der Streit der Meinungen wie bei einer Première.

Ein Anzengruber-Kuratorium bildete sich zur Wahrung der Interessen des Verstorbenen und zur Fürsorge für seine Kinder. Die Verlassenschaft wurde gerichtlich versteigert*, der schriftliche Nachlaß in Verwahrung genommen**. 1890 erschien, von Bettelheim, Chiavacci und V. K. Schembera besorgt, bei Cotta die erste Ausgabe der „Gesammelten Werke“ in zehn Bänden, die bis zum Erlöschen der Schutzfrist dreimal aufgelegt werden konnte. Am 29. Oktober 1893 konnte auf dem Zentralfriedhof das Grabdenkmal von H. Scherpe, enthüllt werden*** und seit 1905 erinnert das prächtige Denkmal auf dem Schmerlingplatz nächst dem Deutschen Volkstheater, ebenfalls von Meister Scherpe geschaffen, an den großen Volksdramatiker†. Geburts- und Sterbehaus in Wien (2. Mai 1897), sein Wohnhaus in Penzing (23. April 1902) und das Apothekerhaus in Bruck an der Mur (10. Juni 1911) wurden mit Gedenktafeln geschmückt.

* „Neues Wiener Abendblatt“, am 29. Jänner 1890.

** Vgl. Bd. VIII, S. 337 ff.

*** Rechenschaftsbericht, erstattet im Auftrage des Anzengruber-Kuratoriums, 1893, abgedruckt bei Bettelheim, „Anzengruber“, 1898, S. 280; vgl. Lauser, „Allgemeine Kunstchronik, XIV, S. 684.

† Über das Denkmal auf dem Schmerlingplatz vgl. „Neue Freie Presse“, 1905, Nr. 14.614; „Deutsche Zeitung“, 1905, Nr. 11.972 „Arbeiter-Zeitung“, 1905, Nr. 118; „Illustrierte Zeitung“ am 18. Mai 1905; „Berliner Tageblatt“, 1905, Nr. 241.

Anzengrubers Dramen sind, seit sie in Berlin und im Deutschen Volkstheater ihre Auferstehung feierten, nicht mehr vom deutschen Theaterrepertoire verschwunden. Es gibt kaum ein deutsches Theater, das nicht von Zeit zu Zeit die Stücke Anzengrubers in seinen Spielplan zöge. Die Exl-Bühne* und die Tegernseer** ehrten in Anzengruber sozusagen ihren Schutzpatron, das Wiener Kunsttheater*** räumte Anzengrubers Dramen den ersten Platz in seinem Repertoire ein, die Arbeiterbühnen† greifen immer

* Die Exl-Bühne (gegründet 1902, Hauptdarsteller: Ferdinand Exl, Paul Köck, Anna Exl) führte schon im zweiten Jahre ihres Bestehens sämtliche Dialektwerke Anzengrubers im Spielplan. Ihre Spielweise hob sich als wuchtig, grobschlächtig von der weicheren Art der Wiener und Tegernseer ab, während die Schlierseer sich noch in den Bahnen alpiner Schuhplattler-Dramatik wohl fühlten („Ostdeutsche Rundschau" am 2. Juli 1910, 6. Juli 1911, 10. Juli 1913; „Neue Freie Presse" vom 4. Juli 1910, 11. Juli 1911; „Der Brenner", 1911, Nr. 4; „Bühne und Welt", Mai 1914).

** Michael Denggs Tegernseer „Bauerntheater" spielte im ganzen deutschen Sprachgebiet Anzengrubersche Stücke: „Meineidbauer", „Gwissenswurm", „Kreuzelschreiber", „Der ledige Hof", „Fleck auf der Ehr" (Possert, „Der Anzengruber-Zyklus der Tegernseer im Deutschen Theater", „Münchner Neueste Nachrichten" am 24. März 1909). Dengg gab den Steinklopferhans. nach dem Zeugnis L. Thomas', mit unnachahmlicher Schalkhaftigkeit, den Dusterer mit Betonung der humoristischen Seite als einen Typus dumm-pfiffiger bäuerlicher Verschlagenheit.

*** Karl Langkammer stellte 1910 unter dem Namen „Wiener Kunsttheater" ein Anzengruber-Ensemble zusammen, das am 1. Oktober 1910 im Johann-Strauß-Theater mit „Doppelselbstmord" debütierte und auf einer erfolgreichen Gastspielreise „Meineidbauer", „Hand und Herz", „Gwissenswurm", „Doppelselbstmord" und andere Stücke zur Aufführung brachte (vgl. „Die Zeit", 2. Oktober 1910, „Berliner Allgemeine Zeitung" vom 25. Oktober 1910, „Straßburger Post" vom 6. März 1911 u. a.).

† F. Mehring, „Freie Volksbühne", 1893, 14. Heft; Engelbert Pernerstorfer, „Dokumente des Fortschrittes", 1912; Stephan Großmann, „Der Volksdichter ohne Volk" in „Arbeiter-Zeitung", 3. März 1907; „Österreichisches Volksblatt" vom 2. Jänner 1912; „Linzer Tagespost" vom 10. Jänner 1911; „Die Wahrheit", Linz, am 19. Jänner 1912.

K. d. N. 16. 59:

Lehre der Entsagung:

I' hätt' a Schatzerl mir sich sieb'zig Jahr
Dann zum Schluss da wär mer Herr Gott!

Kaum noch nach dem Bräuterl daheim
Scheint sich so a wenn Tal.
Sollst a schon auf Mann & Zu G'wann
Gewiß in' Himmel oder Höll!
Ach, daß allzeit kommt' mer z'scheng
Möcht schon leiber gleich a Weib sein!

wieder zu den Werken Anzengrubers. Schon 1897 bildete sich eine „Freie Anzengruber-Vereinigung", die sich die Veranstaltung von Anzengruber-Aufführungen zur Aufgabe machte und zum Entsetzen der klerikalen „Reichspost" sogar Jugendvorstellungen in ihr Programm aufnahm*. Der Plan eines Anzengruber-Theaters — das „Illustrierte Wiener Extrablatt" vom 21. März 1908 kündete den Beginn des Baues schon für nächste Woche an, das „Weltblatt" vom 10. August 1912 brachte eine Abbildung des projektierten Baues — erwies sich freilich als eine üble Gründung**.

VI. Ludwig Anzengrubers Weltanschauung[1]

Das Denkmal, das L. Anzengruber in nächster Nähe des Deutschen Volkstheaters, der Stätte seiner letzten theatralischen Triumphe und Hoffnungen, 1905 errichtet wurde, stellt den Dichter auf einem Spaziergange dar. Anzengruber blickt mit verstehendem Erbarmen auf die ausgemergelte Gestalt des Steinklopferhans herab; dieser, eine

---

* „Fremdenblatt", 21. März und 5. April 1910; „Reichspost", 18. Mai 1910; „Deutsches Volksblatt" vom 29. November 1910 und 29. Jänner 1911.

** Vgl. „Arbeiter-Zeitung" vom 1. Juni 1910; „Die Zeit" vom 19. November 1910.

[1] Vgl. dazu Otto Rommel, „Die Philosophie des Steinklopferhans" in der „Zeitschrift für den deutschen Unterricht", 33. Jahrgang (1919), 1./2. Heft, S. 19 ff., S. 90 ff., und Bd. VIII dieser Ausgabe, S. 365.

wahre „Leidensgestalt aus dem Volke", sitzt auf einem Steinhaufen, der Hammer ist ihm entfallen, in tiefem, selbstvergessenem Jammer starrt der Unglückselige vor sich hin.

Dieses Werk gibt das Wesen des Dichters zwar gewiß nicht falsch[2] — Anzengruber war von lebendigstem sozialen Empfinden beseelt und hat tatsächlich „Leidensgestalten aus dem Volke" geschaffen —, aber doch nicht erschöpfend wieder. Die Jammergestalt des Steinklopferhans, die in Scherpes Bildwerk die Seele des Beschauers ergreift und erschüttert, wird der Leser weder in den „Kreuzelschreibern" finden, für die sie geschaffen wurde, noch in den Märchen, die Anzengruber ihm in den Mund legt[3]. „Juhuhu! Da geht's lustig 'aber!" so führt der Steinklopferhans sich in den „Kreuzelschreibern" ein; als „lustiger Teufel" und „Radelsführer" wird der „Monbua" von den übermütigen Burschen jubelnd begrüßt. „Lustig, Gelbhofbauer! Mitm Traurigsein richt mer nix! Die Welt is a lustige Welt! (Geheimnisvoll.) Ich weiß's, daß's a lustige Welt is!" Als lustiger Teufel, als Tröster und Mahner zur Weltfreude, Kämpfer gegen jede Art von Weltverfinsterung erscheint er auch in seinen Märchen.

Die Mahnung zur Weltfreude spricht den zentralen Gedanken Anzengrubers aus. Es kann einem

---

[2] Die Auffassung Scherpes, welche durch die Persönlichkeit L. Martinellis stark beeinflußt wurde, ist wiederholt bekämpft worden. Martinelli gab die Rolle düsterer als Albin Swoboda. Vgl. „Neues Wiener Journal", am 20. Mai 1906 und am 3. März 1914.

[3] Bd. XIV, S. 29ff.

freilich recht elend gehen auf dieser lustigen Welt, die zugleich eine „buklete Welt“ ist, so elend, wie es dem Steinklopferhans einst erging, bevor er seine „extraige Offenbarung“ hatte, oder dem armen Dorfschulmeister zu St. Jakob in der Einöd, der aber doch „die Erde nicht recht als Prüfungsort will gelten lassen und glaubt, die Menschen werden doch einmal ein Paradies draus machen“[4]. Aber um in der Sprache der Horlacherlies zu reden: „Der Herrgott hat 's Leben zum Fröhlichsein geben“. An dieser Überzeugung hat Anzengruber festgehalten, auch als schwere Enttäuschungen seinen Sinn umdüsterten. „Die Welt ist nicht da zum Verlangen und die Welt ist nicht da zum Entsagen, sie ist da, mein ich, zum Arbeiten, und was einem zwischen Begehr und Verwehr werden mag, das soll man ihm nicht neiden und nicht verleiden,“ lehrt der alte Pechleitner, der seinen Bruder im verhängnisvollem Hin und Her zwischen Begehr und Verwehr hat verderben sehen. In den „Kreuzelschreibern“, im „Gwissenswurm“, im „Doppelselbstmord“ jubelt diese Weltfreude, der Dichter verteidigt sie gegen alle Finsterlinge und Dusterer. Nicht um liberal und klerikal handelt es sich bei Anzengruber, sondern um Weltfreude und Weltverdüsterung. Damit wächst aber die Bedeutung Anzengrubers weit hinaus über die Niederungen der Tendenz in die reinen Höhen, wo Weltanschauungen werden. Es ist ein zu wenig beachteter

[4] Bd. II, S. 42.

charakteristischer Zug, daß in den „Kreuzelschreibern“ gerade der Steinklopferhans seine „drei Kreuzel“ verweigert, also die Mitarbeit an einem Tendenzwerk als zwecklos versagt. „Hast du bisher 's ganze Pfund glaubt, werdn dich die paar Lot Zuwag a nit umbringen!“ Ihm wie seinem Schöpfer geht es um das Ganze, nicht um ein Stück, um das Wesen der Krankheit, nicht um ein Symptom, kurz, um eine gründliche Umgestaltung des ganzen Lebens, die man nicht durch Vertrauenskundgebungen im Wirtshaus durchsetzt.

Es wäre aber ein arger Irrtum, in Anzengruber einen Vertreter harmloser Lustigkeit zu sehen, einen Verkünder jenes Optimismus, den Schopenhauer ruchlos nannte. Das Leben hat es mit Anzengruber nicht gut gemeint; und wer es kennt, wird sich nicht wundern, daß der Hintergrund, von dem sich die Bilder seiner Phantasie abheben, grau in grau gemalt ist. „Man hat nicht viel Gutes in der Welt,“ sagt das Landkind Brigitta Leipold („Die Kameradin“), um wahllos ein Beispiel herauszugreifen, und der Stadtherr stimmt zu wie ein Chorus: „Nein, man hat nicht viel Gutes in der Welt!“ Von resignierter Trauer bis zu dem Zornruf vom „säuischen“ Durcheinander dieser Welt steigert sich die Klage über das Elend und die Sinnlosigkeit des Weltlaufes. Hier genüge es, an die philosophischen Märchen „Teufelsträume“ (1873) und „Jaggernaut“ (1880) zu erinnern. Es gehört wahrhaftig eine „extraige Offenbarung“ dazu, um diese Welt lustig zu finden. „Die Welt is a lustige Welt!“ vertraut der Stein-

klopferhans dem Gelbhofbauer an, „ich weiß's, daß's a lustige Welt is! Freilich, ös wißt's nit, eng is noch ausm großen Buch vorglesen wordn, da hab ich schon mein extraige Offenbarung ghabt!"

Wie ihm diese Offenbarung geworden, schildert der Steinklopferhans in einer berühmten Szene[5]. Als Gemeindekind übel herumgestoßen, durch einen Unfall verkrüppelt, zu nichts gut als zum „Steinerschlagen", bleibt er in schwerer Krankheit in seinem hochgelegenen Steinbruch völlig verlassen. Da schleppt er sich auf eine Waldwiese, um wenigstens im Freien zu sterben. Im Anblick des tiefen Naturfriedens kommt tiefer Friede auch über ihn. Er fällt in einen todähnlichen Schlaf, und als er erwacht, fühlt er sich genesen, es kommt über ihn, „wie wann eins zum andern redt: Es kann dir nix gschehn. Selbst die größte Marter zählt nimmer, wann's vorbei is! Ob d' jetzt gleich sechs Schuh tief da unterm Rasen liegest oder ob d' das vor dir noch vieltausendmal siehst — es kann dir nix gschehn! — Du ghörst zu dem alln und dös all ghört zu dir! Es kann dir nix gschehn! Und dös war so lustig, daß ich's all andern rund herum zugjauchzt hab: Es kann dir nix gschehn! Juhuhu! — Da war ich 's erstmal lustig und bin's a seither bliebn und möcht, 's sollt kein andrer traurig sein und mir mein lustig Welt verderbn! — No, lustig, lustig, Gelbhofbauer, es kann dir nix gschehn!" Der

[5] Werke, Bd. IV, S. 70ff.

Gelbhofbauer antwortet „derb, um zu verbergen, daß er ergriffen" ist: „Du Sakra du! Ja, was bist denn du nachher? Du bist ja kein Christ und kein Heid und kein Türk?! No, du brauchst halt kein Predigt über d' Nächstenlieb!"

Dieses Bekenntnis des Dorfphilosophen klingt auf das erste Hören pantheistisch, und A. Bettelheim, der verdienstvolle Biograph Anzengrubers, hat auch ein Vorbild dafür ausfindig gemacht: Lucians „pantheistische Lebensbeichte" in Auerbachs „Lucifer". Die Parallele ist verlockend. Lucian ist ein aufgeklärter Bauer, der am Bibelglauben irre wird. Wie der Steinklopferhans dem Gelbhofbauer, so erzählt Lucian seinem Freunde Wendel von seinen Seelenkämpfen. Am Hexenglauben hat er zuerst zu zweifeln begonnen. Über die Offenbarung grübelnd, hat er sich einmal in strömendem Regen in eine Hütte in einem Steinbruch — sogar dieses Detail stimmt — geschleppt und in dem Gefühle, durch seine Zweifel von den Seinen geschieden zu sein, Gott um ein Zeichen angefleht, damit er wisse, ob er auf dem rechten Wege sei. Aber es kam kein Zeichen und „wie ein Blitz" ging ihm die Erkenntnis auf, es sei noch alter Aberglaube von ihm, daß er eine besondere Offenbarung verlange. Nun bricht zuerst der Glaube an Teufel und Engel in ihm zusammen, dann der Glaube an die Bibel, das „große Buch", überhaupt. „Und jetzt wird mir's auf einmal, wie wenn ich in lauter Seligkeit schwimmen tät: ‚Du willst rechtschaffen sein!' hab ich laut vor mich gesagt... jetzt hab ich's

deutlich gespürt: ja, ich bin auf dem rechten Weg ... Ich kann dir nicht sagen, wie mir's war, aber so, wie wenn mich unser Herrgott selber geküßt hätt, und ich bin aufgesprungen und hätt gern die ganze Welt glücklich gemacht"[6].

Es wird sich kaum bestreiten lassen, daß Bettelheims Vermutung richtig ist; die künstlerische Anregung zum Bekenntnis des Steinklopferhans dürfte von dieser Stelle ausgegangen sein. Anders stellt sich aber die Sache, wenn wir, wie hier nötig, den philosophischen Gehalt beider Bekenntnisse gegeneinander abwägen. Die Gestalt des Lucian ist von Auerbach außerordentlich kühn konzipiert worden. Er verwirft die Bibel und den Wunderglauben[7]. „Laß mich unkeit (unbehelligt) mit eurem Glauben, ganz weg muß er!"[8] Er lehnt die Aufforderung des Pfarrers Rollenkopf, eines gemaßregelten Priesters von der Geistesart des Pfarrers von Kirchfeld, ihm bei der Gründung einer freien Gemeinde zu helfen, ab; weil er nicht an Gottes Wort glaube und keine Kirche brauche[9]; darin konsequenter als sein Schöpfer, der auf Ronges Bestrebungen große Hoffnungen setzte[10]. Die Ahne freilich erhofft sich eine Besserung von Laienpredigern[11]. Seine Ethik

---

6 Berthold Auerbach, „Schwarzwälder Dorfgeschichten", Cotta, 1861, III, 256 ff.

7 a. a. O., 275.

8 a. a. O., 277 f.

9 a. a. O., 301 f.

10 A. Bettelheim, „Berthold Auerbach", Stuttgart 1907, Cotta S. 172, 188.

11 a. a. O., 329.

ist bei energischer Ablehnung egoistischer[12] und solipsistischer[13] Folgerungen durchaus diesseitig[14]. Kurz, er geht so weit, daß der Leser überrascht ist und es als verblüffende Folgewidrigkeit empfindet, wenn er gegenüber dem atheistischen Oberamtmann den Glauben an Gott und „seine väterliche Fürsorge" verteidigt. „O lieber Mann, Sie sind ein guter Mann! Wenn ich's nur machen könnt, daß Sie mit mir glauben, wie eine väterliche Hand, die wir nicht sehen, uns führt."[15] Der Dichter teilt eigentlich durchaus den deistischen Standpunkt seines Helden Lucian und leiht Lucian nach der Unterredung die Empfindung, daß er dem Oberamtmann, „der doch ein so hochstudierter und angesehener Mann war, einen heiligen Funken ins Herz gelegt habe"[16]. Neben Sätzen, die absolute Verwerfung der Offenbarung ausdrücken, lesen wir Aussprüche, die einen eklektizistischen Standpunkt der Heiligen Schrift gegenüber vertreten: „Es ist doch viel Schönes in der Bibel, aber auch viel anderes."[17] „Gott ist die Liebe! Das nehm ich raus und das andere verbrenn ich."[18] Dazu paßt, daß Lucian auch in den ärgsten Zweifeln immer das Bedürfnis und die Seligkeit des Gebetes kennt.[19] Freilich nimmt er Anstoß an der Bestim-

[12] a. a. O., 355.
[13] a. a. O., 335, 329, 355.
[14] a. a. O., 250f., 355 und a. a. O.
[15] a. a. O., 356.
[16] a. a. O., 359.
[17] a. a. O., 315.
[18] a. a. O., 276.
[19] a. a. O., 286, 299.

mung: „Der du bist im Himmel." — „Gott im Himmel? Das ist ein W o r t: ‚im Himmel'! Gott ist überall."[20] Er lehnt den Glauben an die Hölle ab[21], nicht aber den an ein Fortleben nach dem Tode, wenn er sich auch das „ewige Leben" nicht vorstellen könne.[22] Lucian ist also ein jenseitsgläubiger Deist, der sich das Recht rationalistischer Kritik am positiven Dogmenglauben nicht nehmen lassen will. Es darf nicht verwundern, daß er für Benjamin Franklin „das Dutzend Evangelisten und die großen und kleinen Propheten dreingibt".[23]

Dieser Deismus Auerbachs und seines getreuen Spiegelbildes Lucian zeigt bisweilen pantheistische Färbung. Es ist noch nicht Pantheismus, wenn Lucian den himmlischen Wohnsitz Gottes leugnet, sondern nur abstrahierender Deismus. Aber Auerbach und seine Gestalt kennen die Stimmung seligen Versinkens im All, das Gefühl des Befreitseins vom Leide auf sich beschränkten Daseins. „Wie wohlig lauscht sich's a l l v e r g e s s e n in stiller Sommernacht dem ewigen Wogen des Waldes."[24] Sein unruhig reflektierender Geist hatte metaphysische Bedürfnisse[25] und ersehnte die Entrückung in die Allvergessenheit, welche Sehnsucht die psychologische Wurzel pantheistischen Naturempfindens ist.

---

[20] a. a. O., 286.
[21] a. a. O., 259, 356.
[22] a. a. O., 356.
[23] a. a. O., 378.
[24] a. a. O., 316.
[25] a. a. O., 357: „Ja, den beiden Männern kam es selber vor, als wären sie außerhalb dieser Welt in ein Jenseits entrückt".

Daher ist ihm das Gebet, nicht als Versuch, Gott zu beeinflussen, sondern als wortlose Unterordnung unter eine überweltliche Macht, unentbehrlich[26]; daher das Bedürfnis, sich zum Opfer zu bringen: „Das Blut könnte ich teilen mit meinen Nebenmenschen!"[27] Und ganz folgerichtig wird dem erlösungsbedürftigen, das Aufgehen im All ersehnenden Metaphysiker die Behauptung des eigenen Sonderwesens zum Problem. Den Höhepunkt in Lucians philosophischer Entwicklung bildet die Erkenntnis, die er angesichts einer mit pantheistischer Empfindung geschilderten Abendlandschaft ausspricht in den „wundersamen" Worten: „Du bist ein Mensch, du schweifest hin über diese Welt voll Blumen und Tiere, und du hast alles und du hast mehr, du hast dich selbst. Was ist mir geworden aus all meinem Kampfe? Ich hab's errungen, ich bin der, der ich bin, kein fremdes Wesen mehr, das die Gedanken anderer Menschen hat, frei, treu und wahr in mir. Jetzt kann ich getrost hinziehen über diese Welt. Ich bin, der ich bin!"[28]

Es gäbe ein falsches Bild von Auerbach, bräche die Darstellung hier ab. Wie sein ganzes Wesen geistreich schillerte in tausenderlei Interessen und Ideenverbindungen, so lassen sich aus derselben Novelle eine ganze Reihe gelegentlich hingeworfener Sätze ausheben, die mit der oben geschilderten Grundverfassung seines Wesens nicht zusammen-

[26] a. a. O., 286, 299.
[27] a. a. O., 356.
[28] a. a. O., 361.

hängen, oft ihr widersprechen. Manchen von ihnen werden wir in Anzengrubers Weltbilde begegnen. Während sie dort aber fest verankert sind in einer ganz geschlossenen, großartigen Weltauffassung, wirken sie bei Auerbach als eingesetzte Brillanten. Von Anzengruber könnte z. B. der Satz sein: „Nein, ich möcht gar nichts anderes sein ... Guck, was anderes sein wollen, was man einmal nicht sein kann, ist grad, wie wenn man sich mit dem künftigen Leben abquält. Heut ist Trumpf ... jetzt bin ich da, und was ich bin, will ich recht sein!"[29] Anzengruber könnte die Sittlichkeit so aus dem Glückseligkeitstriebe der Menschen begründet haben wie der atheistische Oberamtmann[30] oder aus der Tatsache der Zusammengehörigkeit der Menschen wie Lucian.[31] Wir werden bei Feuerbach und Anzengruber nicht nur den Gedanken, sondern auch das Bild wiederfinden, mit dem Lucian des freigesinnten Predigers Rollenkopf Ansinnen, der Leidenden und Kranken wegen einen geläuterten Glauben nicht zu verwerfen, zurückweist: „Arznei aus der Apotheke ist keine Kost für Gesunde."[32] Es ist schließlich aus dem Herzen Anzengrubers gesprochen, wenn Lucian sich die Bitterkeit gegen die Dorfgenossen mit der Mahnung verbietet, man dürfe den Menschen nicht bös sein, weil ihre Vor-

[29] a. a. O., 259.

[30] „Wenn ich einem Menschen Gutes erzeige, so tue ich an mir selbst fast noch mehr Gutes als an dem, der die Wohltat empfängt", a. a. O., 355.

[31] „Du triffst überall Menschen, halt dich zum Nachbar!"

[32] a. a. O., 381.

münder, die Pfarrer und Beamten, sie verzogen haben und noch verziehen.[33]

Doch nicht Einzelheiten entscheiden, sondern das Grundsätzliche. Und grundsätzlich unterscheidet sich Anzengrubers — „Pantheismus“ wollen wir vorläufig noch sagen — von dem Pantheismus des Deisten Auerbach und jedem echten Pantheismus durch das Fehlen jeder Mystik. Anzengruber verbot sich, wie gleich deutlich werden soll, die überweltlichen Bedürfnisse, ja, er sah in den metaphysischen Bedürfnissen den Urquell allen Übels und betrachtete es als seine Mission, an ihrer Ausrottung mitzuarbeiten, wie er in den „Plaudereien“ (Bd. XV, 1) auseinandergesetzt hat. Mittelpunkt und Problem seines Denkens war nicht Gott — den Glauben an Gott und Vorsehung, der für den Dichter der Novelle „Lucifer“ noch der Weisheit letzter Schluß war, hat er schon als Einundzwanzigjähriger gänzlich überwunden[34] und ein Aufgehen in der Natur hat der Selbstsichere nie ersehnt —, sondern nur der Mensch, nicht der einzelne, das beschränkte Individuum, sondern die Gattung mit ihrer unvorhersehbaren Entwicklungsfähigkeit: homo homini deus. Nicht zu Auerbach und Spinoza gehört Anzengruber, sondern zu L. Feuerbach. Daß man von diesem „ethischen Inhalt, von der offen oder versteckter liegenden Tendenz seiner Arbeiten wenig Notiz nahm,“ hat ihn gekränkt, wie er sich

[33] a. a. O., 310.

[34] Brief vom 25. Jänner 1861; in der Geschichte „Tod und Teufel“ (Bd. XIV, S. 455) zählt er sich zu der „lästerlichen Sekte, die gar nichts glaubt“.

gegenüber J. Duboc, dem Freunde Feuerbachs, dessen „gehaltvolle Schrift über den ethischen Gehalt des Atheismus" er schätzte[35], beklagte. Allzulange hat man die geistige Bedeutung Anzengrubers unterschätzt. Die nachgelassenen Aphorismen, Band VIII, geben eine anschauliche Vorstellung davon, mit welcher Kraft und welchem Ernst er die großen Probleme seiner Epoche immer von neuem erwog und durchdachte.

Im Mittelpunkte seines Denkens stand der Mensch. Die Natur sah Anzengruber, wie das Leben überhaupt, illusionslos. „Ihre Stimmung bei einsamen Waldwanderungen," schrieb er am 28. Mai 1884 an Rosegger, der nicht müde wurde, ihn zu Bergfahrten aufzufordern, „ist mir nicht fremd. Wenn ich mir einmal v o r s p i e g e l n will, diese Welt wäre vielleicht die beste, dann gehe ich auch in den Wald, aber allein, es ist das sehr stärkend und kräftigend, man wird in dem weiten, wohlhauchigen Grün zu einem frohbegnügten Geschöpfe, ohne Wünsche, gleichsam nichts als e i n P a a r f r e u d i g e A u g e n, die in die wundersame Waldwelt auslugen, aber man muß mit dieser Stimmung haushalten."[36] Diesem klaren Kopfe war Naturmystik fremd. Er war auch nicht oft geneigt, sich vorzuspiegeln, daß diese Welt die beste sei: „Friede rings! Nur der Kranke hört schärfer, er

[35] Brief vom 21. November 1876; gemeint ist J. Dubocs Schrift „Das Leben ohne Gott. Untersuchungen über den ethischen Gehalt des Atheismus". Hamburg 1875. Duboc gehörte wie Bolin zu den Intimen des Feuerbachschen Kreises.

[36] Brief vom 28. Mai 1884.

hört das Knirschen der Freßzangen des Gewürmes, er hört die Blätter abgenagt fallen und er hat das Gefühl, als ob sie leise auf seine Bettdecke sänken, er hört die Maden im Holze, und von dem schönen Stamme verbleibt nichts als Gerispel, Staub und faule Späne, er hört das Uhrwerk des Vergehens der Natur... Ein großes Sterben, heute mir und morgen dir!"[37] Man vergleiche damit Auerbach: „Wie war hier alles friedsam. Baum und Gras wußten nichts von den Kämpfen des Menschen; das wuchs still fort im brütenden Sonnenschein... Die Bienen summten so emsig von Blume zu Blume. Wer weiß, was es zur Entwicklung der Blume beiträgt, daß die Biene den Honig aus ihr aufsaugt, wie manche Triebkraft dadurch gelöst wird."[38] Anzengruber ist weit von solchem optimistischen Pantheismus entfernt, aber ebensoweit von einseitigem Pessimismus. „Der Kranke," heißt es in der oben zitierten Novelle weiter, „sehnt sich nach dem Auge des Gesunden, dem die ganze Natur gesund erscheint, nach dem Ohr des Gesunden, dem ein fröhliches Rauschen durch die ganze Natur geht, wie in einem Werkhause, wo fort und fort die Maschinen rastlos schaffen." Anzengruber hütete sich vor Naturvergötterung nach dem Rate oder in Übereinstimmung mit dem Rate Feuerbachs. „So gut ich ein menschliches Individuum verehren und lieben kann, ohne es deswegen zu vergöttern, ohne selbst deswegen seine Fehler und Mängel zu über-

[37] „Früher Tod", Bd. XIV, S. 482.
[38] a. a. O., 273.

sehen, ebensogut kann ich auch die Natur als das Wesen, ohne welches ich nichts bin, anerkennen, ohne deswegen ihren Mangel an Herz, Verstand und Bewußtsein, die sie erst im Menschen bekommt, zu vergessen, ohne in den Fehler der Naturreligion und des philosophischen Pantheismus zu verfallen, die Natur als einen Gott zu verehren ... Der Pantheismus macht zuviel aus der Natur."[39] Der reife Mensch soll die Natur „nicht mit den Augen religiöser Kinder, sondern mit den Augen der erwachsenen, selbstbewußten Menschen", um Anzengrubersche Worte zu gebrauchen: mit „hellen Menschenaugen, die beim Schauen auch denken, betrachten".[40] Diesem Gebote entspricht Anzengruber, wenn er sich über einen Partezettel lustig macht, in dem der Biograph Konrad Deublers ihm „das Ableben seines Töchterchens mitteilt und dasselbe zur Allmutter Natur zurückkehren" läßt. „Ja wer ist denn diese Allmutter Natur? Das ist ja wieder so 'ne Allmutter-Vermummerei! ... Wie tief wir noch in Phrasen drinstecken und in Personifikationen von Zuständen, Undingen u. s. w., die wir immer noch frei leibhaftig sich aufspielen und uns von ihnen mitspielen lassen."[41]

---

[39] Feuerbach, Sämtliche Werke", 8, S. 47 („Vorlesungen über das Wesen der Religion"). — Die römischen Bandziffern zitieren Feuerbach nach der von Wilhelm Bolin, dem Freunde Anzengrubers, und Friedrich Jodl herausgegebenen Gesamtausgabe (Stuttgart 1903 ff., Frommann; rez. R. M. Meyer, „Euphorion", XIII, S. 248), die arabischen Ziffern die noch von Feuerbach selbst redigierte Gesamtausgabe (Leipzig 1846 ff., Otto Wigand).

[40] „Tod und Teufel", Werke, Bd. XIV, S. 474.

[41] An Bolin, 19. August 1886.

Wir dürfen nach diesen Zeugnissen, die ich nur aus Raummangel nicht vermehre, das Naturempfinden des Steinklopferhans doch wohl nicht als pantheistisch auffassen. Feuerbach[42] hat in den Anfangskapiteln der „Reden über das Wesen der Religion“ ausgeführt, daß er in seinem Buche „Das Wesen des Christentums“ eigentlich nur die eine Wurzel des religiösen Empfindens, die Lehre: homo homini deus bloßgelegt habe, die zweite Wurzel sieht er in dem Gefühle der Abhängigkeit von der Natur. Feuerbach selbst hebt die Übereinstimmung mit Schleiermacher hervor, betont aber energisch: „Mein Abhängigkeitsgefühl ist kein theologisches, schleiermacherisches, nebelhaftes, unbestimmtes, abstraktes Gefühl. Mein Abhängigkeitsgefühl ist nur der sich abhängig fühlende, abhängig sehende, kurz, nach allen Seiten abhängig wissende Mensch.“[43] Feuerbach trennte den Menschen nicht von der Natur und setzte ihn nicht in Gegensatz zu

---

[42] Auch Feuerbach hat übrigens Offenbarung und vernünftige Weltanschauung, „Gotteswort und Leutwort“, ähnlich wie Anzengruber in den Reden des Steinklopferhans, kontrastiert in dem Gedichte „Gnaden- und Naturlicht“ (Werke, 3, S. 126):

„Blumen weckt das Naturlicht aus der erstarrten Erde,
Lieblichen Wonnegesang selbst aus der tierischen Brust;
In das reine Gefühl unendlicher Schönheit und Liebe
Hebt es den Menschen empor aus dem Gefängnis des Selbst
Und des unermeßlichen Weltalls herrliche Schätze
Leget es offen ihm dar, daß er sich drüber vergißt.
Aber das Licht der Theologie, das ist nur ein Nachtlicht,
Im Schlafkämmerlein bloß leuchtend dem feigen Patron,
Daß er sicherer ruht, und wenn sich ereignet ein Unfall,
Gleich zum Heile den Pfad findet zur Türe hinaus;
Darum bedient er sich auch desselben bei Nacht nur, am Tage
Braucht er wie unsereins stets nur das Licht der Natur“.

[43] Feuerbach, Werke, 8, S. 55.

ihr, denn „wie der Mensch zum Wesen der Natur — das gilt gegen den gemeinen Materialismus —, so gehört auch die Natur zum Wesen des Menschen — das gilt gegen den subjektiven Idealismus. Nur durch die Verbindung des Menschen mit der Natur können wir den supranaturalistischen Egoismus (des Christentums) überwinden."[44] „Die Natur bedarf des Menschen wie der Mensch der Natur."[45] Genau so ist es mit Anzengrubers Naturgefühl bestellt. „Es kann dir nix geschehen," heißt also: Du hast nichts zu befürchten, was nicht natürliches Menschenlos wäre, und dieser Gedanke muß dich trösten, hinausheben über den Egoismus des Schmerzgefühls, der sein individuelles Leid als eine unerträgliche Ausnahme empfindet. Dieses scheint mir der Sinn der „extraigen Offenbarung" zu sein, die nicht „Allvergessenheit", mystische Entrücktheit, sondern das Gefühl der Zusammengehörigkeit von Mensch und Natur zur Einheit des Lebens und als praktische Konsequenz davon: die Befreiung von lebenhemmenden Angstgefühlen ausdrückt, „ein freigemutes Ergeben ohne Frage und Klage."[46] Eine pantheistische Deutung dieser Stelle, die, wenn man die Stelle an und für sich nimmt, noch denkbar erscheinen könnte, wird ganz unmöglich, wenn man die Gesamtweltauffassung Anzengrubers betrachtet, wie sie sich in seinen Werken kundtut. Nicht Pan-

[44] a. a. O., VI, S. 325 f. („Wesen des Christentums").
[45] Feuerbach, VI, S. 333 („Wesen des Christentums").
[46] Werke, Bd. I, S. 230 f., 294.

theismus, sondern relativistischer Positivismus ist Anzengrubers wie Feuerbachs Naturauffassung. Die philosophischen Aphorismen (vgl. Bd. VIII, S. 67 ff.) beweisen dies; das Gedicht „Der Weise",[47] das zu seinen ältesten gehört, beantwortet die Frage: „Was ist das Leben?" in diesem Sinne.

Doch nicht spekulative, sondern praktische Fragen standen für Feuerbach und Anzengruber im Vordergrunde des Interesses. Feuerbach hat es als seine Aufgabe bezeichnet, seine Anhänger „aus Gottesfreunden zu Menschenfreunden (aus Theologen zu Anthropologen, aus Theophilen zu Philanthropen), aus Gläubigen zu Denkern, aus Betern zu Arbeitern, aus Kandidaten des Jenseits zu Studenten des Diesseits, aus Christen, welche ihrem eigenen Bekenntnis zufolge „halb Tier, halb Engel" sind, zu Menschen, zu ganzen Menschen zu machen."[48] Jede dieser Tendenzen läßt sich als Grundgedanke Anzengruberscher Dichtungen nachweisen. Mit Feuerbach teilt Anzengruber die radikale Verwerfung des Christentums im besonderen und jeder theistischen oder des Theismus verdächtigen Weltanschauung im allgemeinen, mit Feuerbach teilt er den Glauben an die Zukunft der menschlichen Gattung, deren Entwicklung in den theistischen, speziell christlichen Anschauungen ihre stärksten Hemmnisse finde. Es scheidet Feuerbach von D. F. Strauß und somit auch von Auerbach,

[47] Bd. I, S. 117; vgl. das von Anzengruber selbst beschriebene Erlebnis des „Seinsgefühls", Bd. I, 293 ff.
[48] Feuerbachs Werke, 8, S. 29, 370.

deren Stellung zum Offenbarungsglauben durch Spinozas „theologisch-politischen Traktat" bestimmt ist, daß Feuerbach das Christentum nicht historisch-genetisch, sondern psychologisch erklärt. Gott ist ihm die Verdinglichung der Gattung „Mensch". Der einzelne Mensch ist sterblich, die Gattung unsterblich; der einzelne Mensch ist in seinem Wissen und Können beschränkt, die Gattung hat unbegrenzte Entwicklungsmöglichkeiten vor sich. Die göttlichen Prädikate, wie z. B. Liebe, Weisheit, Gerechtigkeit, existieren, kommen aber nicht einem einzelnen Wesen, sondern der Gattung zu. Gott als Träger dieser Qualitäten ist eine Chimäre. Der höchste Sinn des Christentums ist die Liebe, aber die Liebe muß vom Gottesphantom losgelöst werden. „Solange die Liebe nicht zur Substanz, zum Wesen selbst erhoben wird, so lange lauert im Hintergrunde der Liebe ein Subjekt, das auch ohne Liebe noch etwas für sich ist, ein liebloses Ungeheuer, ein dämonisches Wesen, dessen von der Liebe unterscheidbare und wirklich unterschiedene Persönlichkeit an dem Blute der Ketzer und Ungläubigen sich ergötzt — das Phantom des religiösen Fanatismus." — „Wir müssen Gott der Liebe aufopfern, denn opfern wir nicht Gott der Liebe auf, so opfern wir die Liebe Gott auf."[49] Wir glauben die Stimme des Pfarrers Milde zu hören. „So a aufrechter Mon und so stark im Glauben!" rühmt Halbhofer von Eisner. „Ja, ja, im Glauben!"

[49] Vgl. dazu das klassische 27. Kapitel des „Wesens des Christentums".

erwidert Milde. „Aber hätte ich allen Glauben, also daß ich Berge versetzte, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich nichts. Für was aber hält sich unsere verlogene Zeit mit ihrem lieblosen Glauben?!"[50]

Als den zentralen Gedanken einer jeden positiven Religion im allgemeinen und des Christentums im besonderen betrachtet Feuerbach den Glauben an eine Fortdauer der Seele nach dem Tode[51] und sieht seine Schädlichkeit darin, daß er die Tatkraft lähme, indem er die Menschen durch die Hoffnung auf eine radikale Aufhebung alles Übels davon abhalte, die Übel, die aufhebbar seien, zu bekämpfen. Während die Anhänger der historischen Schule (Strauß, Auerbach) bisweilen nicht ganz abgeneigt waren, auf eine Reinigung der Kirche zu hoffen, war Feuerbach jedem Kompromiß unzugänglich. Er unterschied nur zwischen echtem, d. h. fanatischem und wundergläubigem Christentum einerseits und lauem, rationalistischem Christentum anderseits, das, an und für sich belanglos und verächtlich, doch jederzeit den Nährboden für Fanatismus abgeben könne. Er sah den Kern des Übels in den Jenseitshoffnungen und den dadurch bedingten theistischen

50 „Stahl und Stein", Schlußworte. — „Der Glaube ist das Gegenteil der Liebe," heißt es klipp und klar im „Wesen des Christentums", VI, S. 309. „Die Liebe ist an sich ungläubig, der Glaube aber lieblos" (ebenda, S. 320.)

51 Feuerbach, 8, 346f.: „In der Vorstellung, in der Doktrin, in der Lehre ist die Unsterblichkeit die Folge von dem Glauben an Gott; aber in der Praxis oder in der Wahrheit ist der Unsterblichkeitsglaube der Grund des Glaubens an Gott!"

Vorstellungen, die zu bekämpfen ihm als wichtigste Kulturaufgabe erschien.

Anzengruber hat diesem Kampfrufe Folge geleistet. Er ist nicht etwa ein Tendenzschriftsteller, dessen Bedeutung sich in der Verteidigung der Priesterehe, der gemischten Ehen, der Trennbarkeit der Ehe, der Beseitigung priesterlichen Einflusses im staatlichen Leben u. dgl. erschöpfte, sondern er kämpft gegen den Jenseitsglauben und die theistische Heilslehre.

Den schwächsten Punkt im Verteidigungssystem des Theismus stellt das Problem der Theodizee dar. Wie verträgt sich die Existenz der vielen Übel des Lebens mit dem Gedanken einer göttlichen Vorsehung? Anzengruber und Feuerbach[52] betrachten den Glauben an Wunder, d. h. an ein rettendes Eingreifen Gottes in den irdischen Kausalzusammenhang nicht als Auswuchs, sondern als wohlberechtigte Konsequenz des Theismus, sein Ausbleiben ist ein vollwichtiger Gegenbeweis gegen den Theismus. Daher drängt es Anzengruber, immer von neuem darzustellen, wie ererbter Theismus durch die Erfahrungen des Lebens ins Wanken kommt.[53] Die Versuche, die Vorstellung von Gott mit der Existenz der Übel dadurch in Einklang zu bringen, daß man die Übel als verhängte Prüfungen auffaßt, weist Feuerbach als „schändlichen und albernen Kniff und Pfiff der gläubigen Theologen

[52] „Wesen des Christentums", Werke, VI, 160.

[53] „Gänseliesel", „Gott verloren", die Burgerlies im „Meineidbauer" u. a.

und Philosophen" zurück,[54] sowie Katharine in „Hand und Herz" gegen die „Unbarmherzigkeit" Gottes sich aufbäumt und die geprüfte Hedwig im „Vierten Gebot" den Gedanken ablehnt, sich Gott als Vivisektor vorzustellen. Lieber wollen beide an Gott nicht mehr glauben, wie auch Feuerbach fand, „es vertrage sich weit mehr mit einem wahrheitsliebenden Herzen, weit mehr mit der Ehre Gottes selbst, sein Dasein geradezu zu leugnen, als ihn ehrlos à tout prix bestehen zu lassen."

Anzengruber hat mit einer fast enzyklopädischen Vollständigkeit alle Probleme, die sich aus der Gegenüberstellung von Theismus und Atheismus ergaben, behandelt. Die Wurzeln des Theismus sieht er wie Feuerbach[55] und später Nietzsche in dem Reuegefühl von Menschen mit wundem Gewissen[56], in der Selbstsucht der herrschenden Klassen[57]

---

[54] Feuerbach, a. a. O., 8, 256 f.

[55] An unzähligen Stellen. Ich greife heraus das Distichon „Wahres Prinzip":

„Wahre Religion ist gebaut auf das Wahre, das Gute
In der Menschennatur, nicht auf der Sünde Morast".

Werke, I, 370.

[56] Grillhofer im „Gwissenswurm", die Gestalt des Eisner in „Einsam" und „Stahl und Stein". Tomerl: „Wie kumm ich dazu, daß ich mit oan Reuigen mitraunz? Es ist völlig, als wenn oan'm oaner, was's satt hat, mit d' Finger in'n Brei greift, daß er oan'm oan Grausen vorm Essen macht!"

[57] Eisner: „Ohne den Glauben lehnt sich der Gringre gegn d' göttlich Weltordnung auf, die ihn zur Armut bstimmt, und mißgunnt 'm Reichen dö Gaben, dö'm selber vom Himmel zuteilt sein. Is dös eppa nit so, Monna? Dann redt's frei dagegn!" Seldinger: „Ah na, hast ganz recht, dös is schon so!" Halbhofer: „D' Armut ist zugteilt und der Reichtum bstimmt, dös weiß mer doch eh!" Mehrere: „Koan Frag! — Is eh so!" Morgruber: „Wann mer 's woaß, dann habts schon recht, wann mer dös woaß, überhaupt!" (Bd. III, S. 193).

und dem persönlichen Egoismus, dem es schmeichelt, sich unter dem besonderen Schutze Gottes zu denken.[58] Gebet und Selbstverleugnung betrachtet Anzengruber[59] ebenso wie Feuerbach als einen Versuch, Gott zu beeinflussen, ja, zu übertölpeln. Daher kann man Gott auch zur Rechenschaft ziehen, wenn er den gehegten Erwartungen nicht entspricht.[60] Psychologisch hat der Gottesglaube dieselbe Wurzel wie der Teufelsglaube, da er dem Gläubigen ermöglicht, eigene Schuld metaphysisch zu motivieren, und so geradezu als Ermutigung zur Sünde wirkt.[61] Über die Gnadenmittel denken Anzengruber und Feuerbach gleich skeptisch,[62] und mit besonderem

---

[58] „Der Meineidbauer", „Der Mann, den Gott liebt" und zahlreiche andere Gestalten.

[59] „Der gottüberlegene Jakob", „Zu fromm".

[60] „So undankbarig konn Gott gegn mich sein, wo ich so viel für ihn gtan hab und noch mehr z' tun willns war?" (Eisner in „Stahl und Stein" Werke, Bd. III, S. 247. „Wie mit dem Herrgott umgangen wird", Werke, Bd. XIV, S. 303 ff.

[61] „Es waren doch schöne Zeiten für die persönliche Eitelkeit und friedliches Abfinden mit Gott und der Welt! Man brauchte selbsteigene Dummheit nicht einzugestehen und konnte jedes Unheil, das man übte oder das einen betraf, getrost einem Mittelsmanne des höllischen Erbfeindes ankreiden" (Bd. XIV, S. 222 f.). Ebenso: „Die Körbel-Kathrein" (XII, S. 558); „Eins vom Teufel" in den „Märchen des Steinklopferhans" (XIV, S. 104); „Liesel, die an den Teufel glaubt" (XII, S. 197 ff.); „Das Sündkind" (XI, S. 203 ff.). — Vgl. dazu Feuerbach, VI'I, 317 f.

[62] „Rosel war," heißt es in der „Geschichte von bösen Sprichwörtern" (XII, S. 35), „ehrlicher Leute Kind und — wie das gewöhnliche Redensart — christlich auferzogen. Leider fährt aber bei den Leuten die Heilslehre häufig ebenso übel wie die Heilkunde; was für diese die Quacksalberei, ist für jene der Aberglaube." Mit demselben Bilde polemisiert Feuerbach gegen die bequeme Auffassung von den Gnadenmitteln in dem Distichon „Biblische Quacksalberei":

„Übel ist nur spezifisch; besonderes Mittel nur heilt es;
Also spricht Medizin, anders die Quacksalberei!
Mit der Bibel allein nun wollen die Bibelvereine
Heilen die Übel der Welt! Welch eine Quacksalberei!"

(Werke, 3, S. 118.)

Hohne behandelt Anzengruber die verschiedenen „Winke des Himmels", welche Gläubige gerade immer dann wahrnehmen, wenn sie etwas heftig wollen.[63] Das Ganze einer anthropozentrischen Weltauffassung ironisiert er gerne in philosophischen Märchen („Aus der Spielzeugwelt", „Der unangenehme Stein", Bd. XIV, S. 144, 275).

Die schärfsten Waffen aber richten Feuerbach und Anzengruber gegen den Unsterblichkeitsglauben, mit dem der Theismus steht und fällt.[64] „Das Christentum," sagt Feuerbach,[65] „hat mit der Unsterblichkeit dem Menschen eine Schmeichelei gesagt, an die — abnorme Fälle und solche Menschen ausgenommen, bei welchen die Macht der Einbildung die Stimme der menschlichen Natur übertäubt hat — im Grunde seines Wesens, d. h. in Tat und Wahrheit kein Mensch glaubt." Feuerbach zieht Luther, „diesen christlich-germanischen Glaubenshelden," als Kronzeugen heran. Anzengruber teilt auch darin Feuerbachs Meinung, und die Überzeugung, daß ursprüng-

[63] „Und wenn du dich zehnmal bekreuzest und segnest und hinter salbungsvollen Sprüchen verschanzest, du bist doch auf dem Wege nach einem Schurkenstreiche und deine Frömmelei, die in bequemem Glauben den Himmel dienstbar macht und dir in allen Dingen Zeichen und Wunder zurechtlegt, wie du sie eben brauchst, sie werden dich wohl zum allerwenigsten abhalten, diesen Weg bis ans Ziel zu verfolgen", heißt es in einer später unterdrückten Stelle des „Meineidbauer" (Franz zum Meineidbauer, Bd. III, S. 299); vgl. dazu Werke, III, S. 149; XI, S. 115, 238; XII, S. 451, 452; XIV, S. 415 ff. und besonders kraß Bd. XIII, S. 482.

[64] In der Charakterstudie „Der Mann, den Gott liebt", Bd. XIV, S. 407 ff., hat Anzengruber den abnormen Fall eines Theisten, der nicht an die Unsterblichkeit glaubt, geistreich und mit ausgesprochener Liebhaberei dargestellt.

[65] „Der Unsterblichkeitsgedanke vom Standpunkte der Anthropologie", Werke, I, S. 117.

lichen, natürlichen Menschen der Gottes- und Unsterblichkeitsglaube, auch wenn sie ihn bekennen, innerlich fremd ist, war vielleicht für ihn mitbestimmend, Bauern zu Trägern seiner Lebensanschauung zu wählen. Sein Huber geht auch, nachdem er den Glauben verloren hat, in die Kirche und macht alle „Bräuche“ mit, er sondert sich nicht ab wie Auerbachs Dorfketzer, obwohl die Kirche ihm, vielmehr, weil sie ihm vollständig fremd geworden ist; er steht als Persönlichkeit aufrecht, auch ohne die Stütze des Glaubens, ebenso wie die „fromme Kathrin“ sich das Opfer ihres Glückes nicht wird reuen lassen, falls der Stadtherr mit seinen Zweifeln an der himmlischen Vergeltung recht behalten sollte. Wie Feuerbach betrachtet auch Anzengruber den Wunsch nach Unsterblichkeit als krankhaft übersteigerten Lebenstrieb. In der Groteske „Die Vorangegangenen und Dahintergebliebenen“ rechnen die Selbstmordkandidaten „auf eine anstandslose und wohlwollende Aufnahme im Himmel und wollen gewissermaßen nur sterben, um ruhig und unbehelligt leben zu können.“[66] Der Begründung, man dürfe den Unglücklichen den Trost des Jenseits nicht rauben, hatte Feuerbach die These entgegengestellt, daß es dann ja nur für Unglückliche ein Jenseits geben dürfe, während die Erfahrung lehre, daß gerade die Glücklichen eine Fortsetzung des Lebens am ängstlichsten begehren.[67] Auch hierin stimmt Anzengruber mit Feuerbach

[66] Werke, XIII, S. 476.
[67] Feuerbachs Werke, 8, S. 365.

überein. „Die hat all ihr Lebtag nichts Gutes gehabt, wozu sollte sie wieder auf?... Glaub's schon, daß der ganz gerne ein Leben fortführen möcht, wo ihm nie was abgegangen ist," sagt ein Proletarier am Grabe seiner Frau, als ein vornehmer Herr, dem ein Diener das Betkissen nachträgt, ihn durch den Hinweis auf das Jenseits trösten will. „Da in der Erd ist sie!" sagt er „leise, aber bestimmt."[68] Es ist Anzengruber aus der Seele gesprochen, wenn Feuerbach die Unsterblichkeit zu den Wünschen zählt,[69] „die man mißversteht, wenn man glaubt, sie wollten verwirklicht werden. Sie wollen nur Wünsche bleiben, ihre Erfüllung wäre die bitterste Enttäuschung der Menschen. Würde dieser Wunsch erfüllt, die Menschen würden das ewige Leben herzlich satt bekommen und sich nach dem Tode sehnen." In einer ganzen Reihe von „Aphorismen" demonstriert sich Anzengruber die Unvollziehbarkeit des Unsterblichkeitsglaubens (Werke VIII, S. 46 ff., 378 ff.). Folgerichtig bittet der Steinklopferhans in der „Gschicht vom Jüngsten Gericht"[70] Gottvater: „Wann mir's etwa da auch wieder nit anstehn sollt, tu mir den Gfalln und mach, daß ich auch im ewigen Leben versterbn kann." Wie Feuerbach in klassischen Sätzen auseinandersetzt, daß die Menschen nicht den Tod an und für sich, nur den „frühzeitigen, den gewaltsamen, den schrecklichen Tod" fürchten, während „der normale,

---

[68] „Allerseelen" (Werke, Bd. XIII, S. 468.)
[69] a. a. O., 8, S. 360.
[70] Werke, Bd. XIV, S. 48 ff.

der naturgemäße Tod des vollendeten Menschen, der sich ausgelebt hat, nichts Erschreckliches habe", so kennt auch Anzengruber den Tod als Erlöser; der Mensch, der sich, d. h. seine Lebenskräfte überlebt und zur Ruine wird, ist ihm ein Gegenstand des Grauens.[71] „Komm in die Elemente!" lockt das Baumflüstern den Todesreifen.[72] Schon die erste Bauerngeschichte aus Anzengrubers reifer Zeit, die den Tod als eine Personifikation erklärt („Tod und Teufel"), preist seine Funktion als notwendig, ja als groß und heilig.[73]

Auch in der Frage der Unsterblichkeit war Anzengruber gleich Feuerbach zu keinem Kompromiß bereit; er folgt eifrig Feuerbach[74] in seiner Polemik gegen die alte rationalistische Deutung des Unsterblichkeitsglaubens, die ein sozusagen natürliches Fortleben der Seele auf einem anderen Planeten für denkbar hält, obwohl diese Lehre zu Anzengrubers Zeiten kaum mehr Anhänger gehabt haben dürfte,[75] sowie er den modischen Spiritismus nach reiflicher Prüfung ablehnte.[76]

Mit starkem Pathos hat sich Feuerbach gegen den Vorwurf verteidigt, sein Kampf gegen den Un-

71 „Ein Fund" (Werke, XIV, S. 318 ff.), der alte Schullehrer Reindorfer in „Schandfleck" (1877).

72 „Früher Tod", Bd. XIV, S. 494.

73 Werke, XIV, S. 455.

74 Feuerbach, I, S. 33 („Todesgedanken"); I, S. 129 („Unsterblichkeitsglaube vom Standpunkte der Anthropologie"), 8, S. 336 u. a.

75 Werke, Bd. XIII, S. 463 („Allerseelen"); Bd. XI, S. 254 („Zu fromm") u. a.

76 Werke, Bd. XIII, S. 480 u. a.; vgl. Bettelheims Biographie, S. 245; er wollte nach Bettelheims Mitteilung in „Briefen eines Unberufenen über Vielberufenes" dieses Thema erörtern.

sterblichkeitsglauben sei eine unfruchtbare, rein negative Kritik. „Wenn die Aufhebung des Jenseits weiter nichts als eine leere, inhalts- und erfolglose Verneinung wäre, so wäre es besser oder doch gleichgültig, ob man es stehen oder fallen ließe. Allein die Verneinung des Jenseits hat die Bejahung des Diesseits zur Folge; die Aufhebung eines besseren Lebens im Himmel schließt die Forderung in sich: es soll, es muß besser werden auf der Erde."[77] „Glaubt, daß es besser werden kann auf der Erde, als es ist: dann wird es besser werden. Nicht den Tod schafft aus der Welt; die Übel schafft weg — die Übel, die aufhebbar sind, die Übel, die nur in der Faulheit, Schlechtigkeit und Unwissenheit der Menschen ihren Grund haben; und gerade diese Übel sind die schrecklichsten."[78] „Das materielle Elend der Christenwelt hat zuletzt seinen Grund nur in ihrem geistigen Gott oder Ideal."[79] Diese Gedanken erfüllen auch Anzengrubers Seele. Von der ersten Bauerngeschichte, der Groteske „Tod und Teufel" (1872), und den Reflexionen des „Meineidbauer" bis zu seinen letzten Kalendergeschichten zieht sich als roter Faden die Polemik gegen die lähmende Kraft der Jenseitshoffnungen. Diese Anschauung erfüllt ihn so, daß sie ihn z. B. in den Briefen gegen jedes theistisch klingende Sprichwort zu protestieren zwingt. Man müßte der Reihe nach alle Werke Anzengrubers

[77] Feuerbach, 8, S. 368.
[78] Feuerbach, I, S. 116.
[79] Feuerbach, 8, S. 333.

nennen, wollte man alle Belege anführen: es mag genügen, hier ausdrücklich auf des Steinklopferhans „Gschicht von dö alten Himmel", in der Anzengruber wie in „St. Peters Klage" Gott selber die Sache des Atheismus führen läßt, und die Kalendergeschichte „Zu fromm" hinzuweisen. Ein groß angelegtes Werk: „Es ist Religion, an keinen Gott zu glauben" sollte die Fruchtbarkeit einer Sittlichkeit ohne Gott dartun, ein Kalenderaufsatz „Das christliche Eisgartl"[80] diese Gedanken unter das Volk bringen. Seine Seele war fähig der Erhebung zum „atheistischen Gebet". (Werke, VIII, 382 ff.)

Kann es aber eine Ethik ohne Glauben an Gott und Unsterblichkeit geben? Feuerbach und Anzengruber antworten: nur dann kann eine Handlung sittlich genannt werden, wenn sie um ihrer selbst willen und ohne jeden Gedanken auf Vergeltung geübt wird. Schon in seiner ersten Dorfgeschichte, die, wie der „Pfarrer von Kirchfeld" und „Der Meineidbauer" (wenigstens in der gekürzten Buchfassung), noch Spuren deistischer Auffassung erkennen läßt, wird die Befreiung des sittlichen Handelns von abergläubischem Zwange als Ideal hingestellt und der Tod als „Feldprediger der Arbeit und des freien, menschlich schönen Lebens durch sie" gepriesen.[81] Feuerbach nennt in den „Todesgedanken" (I, 47) die Vergeltungsidee „leer und flach, weil sie die große und ernste Tragödie

80 Werke, Bd. XV, 2. Teil, S. 27 ff.
81 Bd. XIV, S. 477.

in den gemeinen Kreis des bürgerlich-ökonomischen Philisterlebens hineinzieht, die tiefen Abgründe der Natur zu seichten Wiesenbächen macht... und die ganze Natur zu einem wohleingerichteten Palais oder Hotel macht, wo man von Stube zu Stube fort spaziert." Ähnlich weist sich der „greise Chirurg" in Anzengrubers „Getreu dem Feldzeichen" (XIII, 497) zurecht, als ihm angesichts einer seltsamen Fügung der Gedanke „Nemesis" kommt: „Dummes Zeug! ... Der Schmerz und das Wundfieber machen nicht den geringsten Unterschied zwischen ihnen (den braven Burschen) und den Schuften. Es liegt eigentlich etwas Unmoralisches in der Vergeltungsidee, sie läßt uns alles Unheil gutheißen, ja, sie führt uns am Ende dazu, in jedem Gefallenen einen Schuldigen zu sehen." Es war Feuerbachs Überzeugung, daß die Sittlichkeit in den Zeiten ungebrochenen Glaubens nicht durch, sondern trotz der Religion bestanden habe.[82] Das ist auch Anzengrubers Glaube. „Sei du brav und geh ehrlich deiner Wege, so sind's Gottes Wege!" lehrt der „Pfarrer von Kirchfeld"[83], eine Lehre, die Finsterberg sofort als „neumodische Rede" rügt. „Ehrlich verbleib ich," sagt der Huberbauer[84], als er seine Jenseitsvorstellungen unter dem ersten kritischen Blick sich verflüchtigen sieht, „und brauch dazu kein Gebot! — Sie meinen freilich, dahernach würden wir uns auffressen wie das liebe Vieh,

[82] „Wesen des Christentums", VI, S. 329 f., und überhaupt das ganze Kapitel „Schlußanwendung".
[83] Werke, Bd. II, S. 8.
[84] Werke, Bd. XI, S. 138.

aber ich meine schon, es weiß jeder: so hart er beißt, kann er wieder gebissen werden, und da schont er lieber eigene Zähne und fremde und braucht kein Gebot dazu." Die sittlichen Grundverhältnisse und die sittlichen Gebote bestehen ohne transzendentale Stütze. Anzengruber betrachtete weder Handlungen, die aus der Hoffnung auf überreiche Belohnung, noch solche, die aus Überschwenglichkeit, aus Aufopferungsdrang vollbracht werden, als wahrhaft sittlich. In der Federskizze vom „Reichen Haidbauern"[85] schildert Anzengruber, wie eine Tat der höchsten Uneigennützigkeit unter bewußter Abweisung aller religiösen Nebengedanken, nur aus der rein weltlichen Einschätzung der „rechtlichen und sittlichen Verhältnisse" heraus vollbracht und aufgenommen wird. So pflegt auch der greise Chirurg „Getreu dem Feldzeichen" den mutwilligen Verderber seiner Tochter, ohne glühende Kohlen auf das Haupt seines Feindes sammeln zu wollen. Handlungsweisen von so entgegengesetzter Art wie die des Martl in „Begegnung" und der Helene Zinshofer in „Sternsteinhof" versucht Anzengruber ohne Zuhilfenahme der Begriffe „Opfer" und „Sünde" rein menschlich zu deuten. Kurz, auch Anzengruber glaubt, daß das Sittengesetz wohl durch den Glauben verklärt, aber nicht mit selbem abgelegt werden kann.[86]

Anzengruber wird nicht müde, der moralisch-teleologischen Weltauffassung des Christentums in

[85] Werke, Bd. XII, S. 559 ff.
[86] Vgl. Bd. VIII, S. 384 ff.

vollkommener Übereinstimmung mit Feuerbach die Grausamkeit und Sinnlosigkeit des Lebens[87] gegenüberzustellen. Es ist ein Urerlebnis Anzengrubers.[88] Rosegger erzählt, wie er „öfter als einmal", wenn das Gespräch auf die kulturellen und sozialen Verhältnisse der Zeit kam, plötzlich verstummte, „vor sich hinstarrte, als wäre er versunken in eine Erscheinung, und halbverständlich etwas von ‚Mord' und ‚Brand', von ‚nieder' und ‚empor' u. dgl. murmelte. ‚Aufhören S',' rief ich ihn dabei einmal an. Wie aus einem Traume richtete er sich auf und zu mir gewendet, sagte er: ‚Sie wollen's ja nicht anders! Bitten und Warnen hilft ja nicht! Da draußen auf der Au reiten sie beim Wettrennen Pferde zu Tode, die Tausende von Gulden gekostet, und fünfzig Schritte daneben stürzt sich von der Donaubrücke ein Weib mit einem Kinde vor Hungersnot ins Wasser. Es ist ein — — — mir graust!' Damit brach er solche Gespräche ab."[89] Ein gewisses Maß von Leid ist schlechthin unvermeidlich, da wir das Objekt fühllos waltender Naturkräfte sind. Als geradezu wahnwitzig erscheint es dem grübelnden Dichter, daß die Menschen diese unvermeidbaren Übel durch Einbildungen noch vermehren und dadurch die furcht-

[87] Einige Beispiele für viele: Duett Einsam-Pauli in „Stahl und Stein" (Szene I, 6); „Die Kameradin", Bd. XIII, S. 257 („dieses trotz all seiner Sternenaugen blinde, zwischen ewigem Werden und Vergehen taumelnde All"), „Teufelsträume", das Gleichnis vom Raubkäfer in „Herzfalte" u. s. w.

[88] Bettelheims Biographie, S. 118.

[89] P. K. Rosegger, „Gute Kameraden", Wien, Hartleben, 1893, S. 10.

bare Katastrophe der Weltrevolution heraufbeschwören, die seine prophetische Phantasie ängstigte[90]. Daher sein Kampf gegen törichte Satzungen und mißverstandene religiöse Gebote[91]. Die Menschen könnten sich soviel Leid ersparen, wenn sie in der rechten Art bedächten, daß sie nur einmal leben.[92] „Ja, Anne Marie," sagt der ungläubig gewordene Huberbauer am Grabe seiner verstorbenen Frau, „auch wir wären uns keinmal aufsässig gewesen, hätten uns manche Bitternis erspart, hätten keine Freude neben liegen lassen und keine Arbeit aufgeschoben, wenn wir gewußt hätten, es wär ein für allemal, nichts davon und nichts dahinter ... — Um deines bitteren Todes willen hätt ich dir's gerne gesagt."

Durch diese Auffassung des Lebens erwachsen den Menschen neue Aufgaben. Sie sollen die aufhebbaren Übel des Lebens bekämpfen. Zu diesen zählte Feuerbach vor allem „die himmelschreiende Ungerechtigkeit, daß, während die einen Menschen alles haben, die andern nichts haben, während die einen in allen Genüssen des Lebens, der Kunst und Wissenschaft schwelgen, die andern selbst das Notwendigste entbehren."[93] Genau so denkt Anzengrubers Steinklopferhans.[94] Die Menschen sollen

---

[90] Vgl. „Nach blutigen Wochen", Bd. I, S. 169; „Revolutionsphantasien", Bd. I, S. 479 ff., Bd. VIII, S. 226 ff., 391.

[91] „Das vierte Gebot" (1877).

[92] „Eine Geschichte von bösen Sprichwörtern", Bd. XII, S. 29 ff.

[93] Feuerbach, 8, S. 368.

[94] Werke, Bd. IV, S. 25 ff. Anzengrubers tiefes Mitempfinden mit dem Volke, Bd. XII, S. 99 u. a.

nicht auf Erlösung von den Übeln der Welt im Jenseits hoffen, sondern das Leben so gestalten, daß die Erde nicht als „Prüfungsort, sondern als Paradies" erscheint. Der einzelne kann das nicht, wohl aber der vereinigte Reformwille der Gattung. Voraussetzung für die Entstehung solchen Reformwillens sind „Bildung" und Zusammengehörigkeitsgefühl. Da für Feuerbach Gott die Verdinglichung der Gattung Mensch ist, so kann er diese letzte Forderung in die berühmte Formel fassen: „Christ (in Feuerbachs Sinn) ist, wer den Menschen um des Menschen willen liebt, wer sich zur Liebe der Gattung erhebt... homo homini deus — dies ist der Wendepunkt der Weltgeschichte." Zu diesem „Humanismus" bekannte sich auch Anzengruber[95]. Die christliche Forderung der Selbstaufopferung lehnte er ab. „Ehre der Humanität!" philosophiert der Arzt, der seinen Beleidiger pflegt, aber eine rührselige Versöhnung abweist. „Sie hält sich vom Extremen fern. Sie setzt dem Vergeltungstrieb, dem sie nicht ganz zu wehren vermag, Ziel und Maß und an Stelle des übermenschlich hohen: ‚Liebet eure Feinde!', das dem Geschlechte lange genug verderblich gepredigt worden, ihr zwingenderes Gebot: ‚Vernichtet euch nicht!'" In sich, nicht mehr

[95] . . . . die Lehre
Vom Gott, der hilfsbereit ersteht
In armer dürft'ger Menschenhülle.
Der Heiland wallt allzeit auf Erden,
Das glaube felsenfest und treu,
Nur freilich muß er stets aufs neu
In jeder Brust geboren werden.
(Weihnacht 1887), Bd. I, S. 191.

außer sich wie der Heide, noch über sich wie der Christ soll der Mensch sein Ziel suchen[96], das freilich auch nicht der einzelne, sondern nur „die Gattung im Laufe der menschlichen Geschichte" erreichen kann. Dieser Gedanke kann über die Tragik des Einzelschicksals trösten: auf die „Teufelsträume" folgt die trostreiche Vision der Entwicklung („Jaggernaut"). Daher glaubt Anzengruber auch an die kulturfördernde Kraft der Technik[97], kurz, er glaubt trotz „aller Unzufriedenheit mit der himmlischen und irdischen Straßenpolizei" an das goldene Zeitalter der Zukunft.[98]

Es ist Anzengruber wie Feuerbach voller Ernst mit der Lehre, daß der einzelne in der Gattung den neuen Gott zu sehen und sich mit den Interessen der Gattung solidarisch zu fühlen habe. Wie seinen Einsiedel in dem Märchen „Annerl, Hannerl und Sannerl" (IV, 123) erfüllt ihn stets „das stolzdemütige Gefühl von der Zusammengehörigkeit des menschlichen Geschlechtes und der Unausschließbarkeit des einzelnen davon", er fühlt sich an dieses Leben und diese Welt „mit allen Nervenfasern und Muskelsträngen geknüpft, mit den Bewohnern einer andern wüßte er aber nichts anzufangen".[99] Wie sein Mönch von Grottenstein wäre er imstande gewesen, den Unsterblichkeitstrank von den Lippen abzusetzen „eintrachtshalber mit allen Lebenden

96 Feuerbach, 8, S. 358 f.

97 „Die Gschicht von der Maschin", Bd. XIV, S. 62; „Pfahlbaute mit Nutzanwendung", Bd. XIV, S. 338 ff.

98 „Eine Plauderei als Vorrede", Bd. XV, 2. Teil, S. 281 ff.

99 „Allerseelen", Bd. XIII, S. 469.

und Toten".[100] Nicht eindringlich genug kann er seinen Mitmenschen dieses Solidaritätsgefühl zur Pflicht machen.[101] Für das Ganze, die „Gemeine" bringt der „Pfarrer von Kirchfeld" das schwere Opfer; mit der Gemeine zerfallen zu sein, ist das Unglück des Wurzelsepp, zur Gemeine führt ihn der rechte Priester wieder zurück. Aus dieser allgemeinen Pflicht eines jeden gegen die „Gemeine" leitet Anzengruber die besondere Pflicht der Eltern gegen die Kinder ab.[102] Nur durch Hingabe an die Gattung entgeht man dem trostlosen Circulus vitiosus des Jenseitsglaubens, aus Lebensekel den Lebensekel zu nähren. Aus diesem Gefühle entspringen „Seinsgefühle" (vgl. Bd. I, 293 ff.), die mit der pantheistischen Naturmystik Auerbachs nichts gemein haben.

Anzengrubers Glaube an den endlichen Sieg der „Bildung" war genau so stark[103] wie der Feuerbachs. Wenn er sich gedämpfter ausspricht, als etwa in Feuerbachs berühmtem Briefe an Taillandier,[104]

---

100 „Schandfleck" (erste Fassung, Wien 1877, S. 170 ff.; Werke, Bd. XIII, S. 102).

101 „Auf den Hügeln der Massengräber, unter denen die Armen und Bedrängten liegen, wie sie lebend bei besserem Wissen hätten stehen sollen: Schulter an Schulter" . . . („Gräberelend").

102 Im „Vierten Gebot", (Bd. V, S. 150) erzählt der Gärtner Schön, was ihm sein Vater auf dem Sterbebett gesagt hat: „Bei manch einem hat es kein Geschick und kein Ansehn, daß es mit ihm besser wird — aber die, die er hinterläßt, können sich darauf einrichten, wenn er ihnen ehrlich an die Hand geht, und möchten's die Leut so halten und nit bloß alleweil alleinig auf sich denken, so hätten s' vor nötige Gedanken zu keine unnötige Zeit, und das Geschimpf und Geraunz über Gott und Welt möcht a End finden".

103 Vgl. „Jaggernaut", (Bd. XIV, S. 1) und Bd. VIII, S. 389 ff.

104 Feuerbach, 8, VIII ff.

kommt das daher, daß der Dichter es mit den einzelnen zu tun hat, die vor dem Triumphe der Gattung sterben, der Philosoph aber mit der Gattung, um die man nicht zu sorgen braucht, wenn auch der einzelne dahinsinkt. „Macht sich die kalte Finstern noch einmal s o breit vor ihrn End ... die Sonn hat's gut, sie kann's derwarten, a Reichtel Zeit, und sie leucht halt doch überall hin! ... Der Mensch aber kann's nit derwarten."[105] Darin liegt alle Tragik des Menschenloses beschlossen: Der einzelne Mensch „kann's nit derwarten". Aus dieser Anschauung erwächst Anzengrubers tiefe Ehrfurcht vor dem Mysterium des Todes.[106] Auch dies ist ein Urerlebnis des Dichters. Schon der Knabe litt es nicht, als wohlmeinende Verwandte ihm den Tod der Großmutter verschleiern wollten, und findet sich dabei ganz in unbewußter Übereinstimmung mit Feuerbach[107]. Auch als Mann vermochte er — vielleicht schon in bewußter Übereinstimmung mit Feuerbach — angesichts des Todes kein Wort des Trostes zu finden und schrieb die sonderbarsten Nicht-Kondolenzbriefe.[108] Ganz wie Feuerbach will

---

105 Der Wurzelsepp im „Pfarrer von Kirchfeld" (Bd. II, S. 32 f.).
106 Vgl. Bd. VIII, S. 382.
107 Nota bene.
„Heilig ist mir der Schmerz, deshalb unheilig der Trostgrund,
Welcher das Herz nur betrügt, um nicht zu fühlen den Schmerz".
(Feuerbach, Werke, 3, S. 131.)

108 So besonders der Brief an Rosegger vom 23. April 1875. Alle seine Beileidsbriefe sind eingegeben von dieser Scheu, das Mysterium des Todes durch Trostworte zu banalisieren (22. Jänner 1872, 21. Juni 1880, 19. Dezember 1880, 8. März 1884). Am 27. August 1886 schreibt er an Jacobsen, der seine Frau verloren hatte: „Ich hatte kein Wort des Trostes für ihn (den Sohn), ich habe auch heute

Anzengruber den Menschen die sinnlose Angst vor dem natürlichen Tode nehmen, ganz wie Feuerbach ihnen aber auch die Unwiderruflichkeit, die Endgültigkeit des Todes einschärfen. Er hat die Todessehnsucht des Vollendeten (Reinhold Bruckner in „Kameradin") und das Aufbäumen des Lebenswillens gegen den gewaltsamen Tod (Schlußszene des „Vierten Gebotes") gleich überzeugend geschildert. Feuerbachs Distichon:

„Der ist weise allein, der alles findet im Leben,
Aber dafür auch nichts findet im Tod als den Tod!"

war ihm aus der Seele gesprochen.

Wir wissen aus Gottfried Kellers Briefen und Gedichten, daß diese „weise" Lehre vom Tode in ihm gebundene Lebensfreude entfesselte. Das war Feuerbachs Absicht gewesen, das hatte er in den nicht unedlen „Reimversen auf den Tod", welche die Herausgeber der neuen Gesamtausgabe mit Unrecht ausgeschaltet haben, erhofft: vom dunklen Hintergrund des Todes, des absoluten Endes,[109] sollte sich die Schönheit der Welt noch leuchtender und lockender abheben. Bei Keller war es so, und jene wunderbare Welt lieblicher Gebilde stieg aus seiner Phantasie empor, die schon ein halbes Jahrhundert das Entzücken und den Trost aller

keinen für Sie, ich halte derlei für eine Entheiligung, ich halte es für unmöglich, den heimgegangenen Lieben den Zoll des Schmerzes auch nur um eine Träne zu kürzen . . ."

109 „Das ewige Fort, das ewige Hin,
Das Nichtmehr-Ich, das Nichtmehr-Bin,
Das wäscht die Augen gar so rein,
Bringt Feuer, Licht und Farbenschein".
(Feuerbach, Werke, 3, S. 94.)

Empfänglichen bilden. Auch Anzengruber kannte diese Lebensfreude.

„O schön grüne Welt,
Laß sagn, wie d' mer gfallst,
Solang Zithern klingen
Und mein Dirndl mich halst",

klingt es in den düsteren Bußpsalm, der „Erlösung von des Lebens Pein" erfleht. „Mein Lied ich froh erhebe, Weil ich nur lebe!" heißt der Refrain in seinem schon 1864, also in der Zeit größten Elends entstandenen „Bettlerlied". Anzengruber kannte die grundlose Lebenslust, die Lebenslust sozusagen als Urphänomen sehr wohl und verstand sie prachtvoll darzustellen,[110] aber das Leben spielte ihm so übel mit, daß jene unbefangene Lebensfreude, die aus Kellers Phantasie so harmonische Gebilde hervortrieb, in seiner Seele nicht gedeihen konnte. Die Übel der Welt sind ihm immer gegenwärtig, und seine Betonung der Lebensfreude trägt polemischen Charakter. Seine Lebenserfahrungen drängten zum Pessimismus, er aber verbot sich heroisch den Pessimismus, weil er müde macht,[111] und kämpfte gegen die Weltverächter, weil er, ein Humanist wie Feuerbach, an die Zukunft der Gattung glaubte. So ist die Lebensfreude bei ihm schließlich nicht etwas Selbstverständliches, sondern Pflicht. Ein hartes Leben härtete seinen Lebens-

---

110 Horlacherlies im „Gwissenswurm", der alte Sternsteinhofbauer, der alte „Örtler", der Ehnel in „D' gsprächig Stund", „Sündkind" u. a. a. O.

111 Vgl. Bd. VIII, S. 26—34, 378.

willen, brach nicht die trotzige Freude am Leben, hinderte aber ihr unbefangenes Weben. Ein Zug von Stoizismus fällt an seinen Lieblingsgestalten auf. Brigitta Leipold (Magdalene Reindorfer) gewinnt die Liebe des Stadtherrn, „durch das tiefinnerliche Pflichtgefühl, das sich in ihrem Wesen ausspricht" („Kameradin"). Von dieser Art sind auch der Pechleitner („Sündkind"), die „fromme Kathrin", Agnes im „Ledigen Hof" u. a. „Leben wir halt!" ist die letzte Weisheit des ungläubig gewordenen Huber. Daher ist Anzengruber der Dichter der Resignation,[112] deren verschönernde Kraft er in der Gestalt des Herrn Professors[113] feinsinnig geschildert hat. Unabhängig von Nietzsche, verfiel er (April 1882) auf den Gedanken von der ewigen Wiederkehr des Gleichen, der stärksten Form der Lebensbejahung, nota bene, wenn Lebensbejahung als Pflicht empfunden wird.[114] Alles Grübeln über den Sinn des Lebens führt ihn, wie Feuerbach, nur immer wieder dazu, das „Leben" (Erleben) selbst als Sinn des Lebens zu empfinden. „Was lebt, soll leben, soll sich des Lebens freuen.

112 Pechleitner, Hartingers Sixtin, fromme Kathrin, Martl in „Begegnung" u. a.
113 Werke, Bd. XIII, S. 1 ff.
114 „Ich sinn der alten Fabel nach,
Die ernsthaft uns belehret,
Daß alles, was gewesen war,
Dereinstens wiederkehret . . .

Und überläuft's mir oft das Herz
So bang und maienfröstlich,
Dann deucht mir — albern, wie sie ist —
Die alte Fabel tröstlich". (Werke, Bd. I, S. 140.)

— Wozu? Törichte Frage! Du siehst ja hier vor deinen Augen den üppigen, zwecklosen, schrankenlosen Lebenstrieb der Natur... Lebensfreude ist ungehinderte Lebenskraftäußerung."[115] Zu dieser Lehre kommt auch Anzengrubers „Weiser".[116] Lebensfreude entbinden wollte der Dichter, wie seine Lieblingsgestalt, der Steinklopferhans, seinen Mitmenschen die Augen darüber öffnen, daß, so schlimm die nicht „aufhebbaren" Übel auch sind, doch der Mensch sich selbst der ärgste Feind, sein eigener Teufel ist, während er sich sein Gott sein könnte — homo homini deus. Auf dieses Ziel konzentrierte er seine ganze Gedankenarbeit und Gestaltungskraft, wobei ethische und ästhetische Erwägungen sich ihm zu einer vollkommenen Einheit zusammenschlossen,[117] und verfolgte es mit demselben Bekennermut[118] und mit derselben großartigen Einseitigkeit wie sein Meister. Auch sein Werk hat etwas von der „monotonen Beredsamkeit", welche ein farbenfreudiger Künstler wie Gottfried Keller für Feuerbach so charakteristisch fand; sie bedeutet zweifellos für seine künstlerische Entfaltung eine Schranke, aber sie gibt seinem Werke auch Wucht und Größe.

Wien, Weihnachten 1921.

Dr. Otto Rommel.

---

115 Feuerbach, Werke, I, S. 159.

116 Anzengruber, Werke, Bd. I, S. 117.

117 Vgl. die wundervollen Einleitungen zu seinen „Dorfgängen" und „Kalendergeschichten", Bd. XV, 1. Teil.

118 „Wovon der Mensch wahrhaft überzeugt ist, das scheut er sich nicht nur nicht, sondern das muß er auch öffentlich aussprechen" (Bd. 8, S. 366).

Literaturangaben zur Biographie

Die Literatur über Anzengruber ist ziemlich umfangreich. Ein reichhaltiges, wenn auch nicht vollständiges Verzeichnis bei Kleinberg. Einzelnes wurde im Texte verzeichnet. Nur das Wichtigste, insbesondere Schriften, die als Quellen bedeutsam sind, sei hier zusammengestellt.

A. Ausgaben der Werke L. Anzengrubers

1. Herausgegeben und eingeleitet von Anton Bettelheim, 10 Bände, 3. Auflage, Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, o. J. Dazu „Letzte Dorfgänge", Stuttgart, Cotta, 1894.

2. Herausgegeben und eingeleitet von Anton Bettelheim, Berlin, Bong & Comp., Goldene Klassikerbibliothek, 1920/21.

3. Herausgegeben und eingeleitet von Eduard Castle, 20 Teile, Leipzig, Hesse & Becker, 1921.

Nr. 2 und 3 bringen alle gedruckten Schriften Anzengrubers, Nr. 3 in sorgfältiger Textgestaltung.

4. Herausgegeben von Karl Rosner, 5 Bände, Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 1920.

5. Herausgegeben von Karl W. Neumann, Leipzig, Reklam, 1920.

6. Herausgegeben von Karl Hans Strobl, 3 Bände, München, Rösl & Comp., 1920.

7. Briefe von L. Anzengruber mit neuen Beiträgen zu seiner Biographie, herausgegeben von Anton Bettelheim, Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 1902.

Nr. 4 bis 6 sind Auswahlausgaben.

Die Bibliographie der Briefe kann hier nicht berücksichtigt werden.

B. Gesamtdarstellungen

8. Die erste Biographie schrieb Anton Bettelheim: „Anzengruber, Der Mann — Sein Werk — Seine Weltanschauung." Berlin, E. Hofmann & Comp., 1890, 2. Auflage, 1898* („Führende Geister"). Bettelheim hat seitdem die Kenntnis von Anzengruber durch unzählige Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze vermehrt, deren wichtigste er von Zeit zu Zeit in Bücher zusammenfaßt:

9. „Deutsche und Franzosen." Wien, Hartleben, 1895.
10. „Acta diurna." Wien, Hartleben, 1899.
11. „Biographenwege." Berlin, Gebr. Paetel, 1913.
12. „Neue Gänge mit L. Anzengruber." Wien, E. Strache, 1919.

Sämtliche Publikationen sind als Quellenschriften von Wert, ebenso Nr. 7.

Die unter 1 bis 6 genannten Ausgaben bringen biographische Einleitungen (die zu 5 und 6 sind auch als Sonderdrucke erschienen). Bettelheim und Castle geben auch Einleitungen zu den einzelnen Teilen. Besonders wertvoll sind die Einleitungen zu Nr. 3 wegen ihres streng quellenmäßigen Charakters.

---

* Besprochen von O. Brahm „Freie Bühne" II, S. 41–4, E. Schmidt „Deutsche Literaturzeitung", XII, Nr. 10.

13. Alfred Kleinberg, „Ludwig Anzengruber". Ein Lebensbild. Mit einem Geleitwort von Wilhelm Bolin. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 1921, IX und 448 Seiten.

14. A. Feierfeil, „Ludwig Anzengruber. Sein Leben und Dichten". Prag, Calve, 1908.

15. Julius Bab, „Anzengruber". Berlin, Gose & Tetzloff, 1904 (Heft 37/38 der „Modernen Essais", herausgegeben von Dr. Hans Landsberg).

16. Sigismund Friedmann, „Ludwig Anzengruber". Leipzig, Hermann Seemanns Nachfolger, 1902.

17. J. J. David, „Anzengruber". Berlin, Schuster & Löffler, o. J. (Band 2 der „Dichtung", herausgegeben von Paul Remer).

18. Herbert Eulenberg, „L. Anzengruber". „Neue Freie Presse" vom 11. August 1918.

C. Persönliche Erinnerungen an Anzengruber (Quellenschriften)

19. Karl Anzengruber, „Persönliche Erinnerungen an Ludwig Anzengruber". „Neues Wiener Journal", Nr. 5811 (1909).

20. Karl Anzengruber, „L. Anzengruber als Vater". „Neues Wiener Tagblatt", Nr. 264 (1909).

21. Karl Anzengruber, „Wie mein Vater arbeitete". „Neues Wiener Journal", 25. Dezember 1909.

22. Josef Bendel, „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber". „Die Quelle", Leipzig, VII/1 vom 9. Oktober 1913.

23. F. J. Böhm, „Gedenkblätter an L. Anzengruber". Breslau, Schottländer, 1915 (Erinnerungen von Bolin, Chiavacci, Tyrolt, Fraungruber, Schlesinger).

24. W. Bolin, „Ludwig Anzengruber. Erinnerungen

und Streiflichter". „Euphorion", 9. Band, Seite 398 bis 417 (1902).

25. W. Bolin, „Anzengrubers Roman-Erstling". „Euphorion", 15. Band, Seite 552 bis 557 (1908).

26. C. Chatelain, „Drei Jahre im Meidlinger Theater". „Der junge Kikeriki", Wien 1888, Nr. 516, Beilage.

27. Vinzenz Chiavacci, „Anzengruber-Erinnerungen". „Wiener Tagblatt" vom 14. Dezember 1889 und 8. Dezember 1899, „Österreichische Volks-Zeitung", 1909, Nr. 339.

28. O. E. Deutsch, „Aus Anzengrubers Schmierenzeit". „Die Zeit", Wien, Nr. 2189 (vom 27. Oktober 1908).

29. O. E. Deutsch, „Aus den Schauspielerjahren Anzengrubers". „Neue Freie Presse" vom 8. Dezember 1909.

30. O. E. Deutsch, „Anzengruber und das Harmonietheater". „Der Merker", III (1912), Seite 531, 583, 620.

Nr. 28 bis 30 bringen wichtiges Quellenmaterial.

31. Karl Gründorf, „Kleine Anzengruber-Geschichten". „Fremdenblatt", Nr. 345 (vom 12. Dezember 1889).

32. Karl Gründorf, „Aber Anton! Mein Kompagniestück mit Anzengruber". „Fremdenblatt", Nr. 35 (1893).

33. Karl Gründorf, „Auch eine Gedenktafel". „Deutsches Volksblatt" vom 1. Mai 1897.

34. Karl Gründorf, „Anzengrubers Hochzeitstag". „Heimgarten", XXVI/7 (April 1902).

35. Richard Heuberger, „Erinnerungen an L. Anzengruber". „Deutsche Kunst- und Musikzeitung", XVII, 198 (vom 1. August 1890).

36. Theodor Jakobsen, „Persönliche Erinne-

rungen an L. Anzengruber". „Heimgarten", XXXVI/3 (Dezember 1911).

37. Alfred Klaar, „Erinnerungen an Anzengruber". „Neue Revue", Berlin 1908 (I, Seite 1386 ff., 1479 ff.).

38. D. Klang, „Theatergeschichten. Erlebtes und Erzähltes". Graz, Wagner, 1897.

39. J. K. Lecher, „Anzengruber und sein Wurzelsepp". „Heimgarten", XXVI (1. Oktober 1901).

40. A. Lindner, „Ludwig Anzengruber und Ludwig Martinelli". „Bühne und Welt", VI/2 (1904).

41. Franz Lipka, „Aus Anzengrubers Lehr- und Wanderjahren". „Illustriertes Wiener Extrablatt" vom 8., 9., 23. und 30. Dezember 1891.

42. Philipp Löwe, „Ungedrucktes von L. Anzengruber". „Forum", Wien, II/9 (vom 15. September 1908).

43. Ludwig Martinelli, „Wie ich Schauspieler wurde" in „Allgemeine Kunst-Chronik", 1888, Nr. 19, S. 500. — „Ludwig Anzengruber — Ein Gedenkblatt." „Illustriertes Wiener Extrablatt" vom 6. März 1890 und „Österreichische Volks-Zeitung" vom 11. April 1909. — „Mein Weg" in „Die Zeit" vom 28. Oktober 1908.

44. F. F. Masaidek, „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber" in „Herzerfrischungen", Wien, Lesk & Schwidernoch, 1893, Seite 1 bis 18.

45. F. F. Masaidek, „Gespräch mit Anzengruber". „Deutsche Zeitung", 1900, Nr. 10.260.

46. F. F. Masaidek, „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber. Neue Folge". „Deutsche Zeitung", 1902, Nr. 10.954, 10.965, 11.034.

47. Adam Müller-Guttenbrunn, „Ludwig Anzengruber". „Fremdenblatt", Wien 1894, Nr. 327.

48. Adam Müller-Guttenbrunn, „Erinne-

rungen an Anzengruber". „Neues Wiener Journal", 1906, Nr. 4373 und 4375.

49. Adam Müller-Guttenbrunn, „Was ist uns Anzengruber?". „Neues Wiener Tagblatt", 1909, Nr. 340.

50. Friedrich v. Radler, „Anzengruber in Marburg". Friedjungs „Deutsche Wochenschrift" vom 13. Jänner 1884 (Jägers „Wiener Almanach", 1903).

51. J. Rank, „Erinnerungen an L. Anzengruber". „Biographische Blätter", 1896, II, Seite 222 bis 226.

52. Peter K. Rosegger, „Meine Ferien", Wien, Hartleben, 1883.

53. Peter K. Rosegger, „Ein Gedenken an L. Anzengruber". „Heimgarten", XIV/5 (Februar 1890).

54. Peter K. Rosegger, „Erinnerungen an Anzengruber". „Heimgarten", XVI (1892), Seite 515 bis 525).

55. Peter K. Rosegger, „Zum Gedächtnis L. Anzengrubers". „Heimgarten", XX (1896), Seite 309.

56. Peter K. Rosegger, „Ein Besuch bei einem guten Kameraden". „Heimgarten", XX (1896), Seite 224 f.

57. Peter K. Rosegger, „Gute Kameraden". Wien, Hartleben, 1893.

58. Peter K. Rosegger, „Etwas von L. Anzengruber". „Heimgarten", XXVI (Februar 1902).

59. Peter K. Rosegger, „Anzengruber-Geschichten". „Heimgarten", XXIX (September 1905).

60. Peter K. Rosegger, „Gespräche mit Anzengruber". „Die Zukunft", XV/4, Seite 148 bis 153 (vom 27. Oktober 1906).

61. Peter K. Rosegger, „Batzenlippel" in „Nixnutzig Volk", Leipzig, Staakmann, 1907.

62. Leopold Rosner, „Erinnerungen an Ludwig Anzengruber". Leipzig und Wien, Julius Klinkhardt, 1891. Neudruck bei Arnold Mayer, „Aus den Papieren

eines Wiener Verlegers" (S. Rosner), herausgegeben von F. A. Mayer, Wien, Braumüller, 1908.

63. Marianne Trebitsch-Stein, „Josephine Gallmeyer an L. Anzengruber". „Neue Freie Presse" am 5. und 6. März 1912.

64. Rudolf Tyrolt, „Aus dem Tagebuche eines Wiener Schauspielers". Wien, Braumüller, 1904.

65. Rudolf Tyrolt, „Persönliche Erinnerungen an Anzengruber". „Neue Freie Presse", Nr. 16.271, 16.302 (1908).

66. Rudolf Tyrolt, „Vom Lebenswege eines alten Schauspielers". Wien, F. Arnold, 1914.

67. E. Wengraf, „Über Anzengruber als Redakteur". „Wiener Allgemeine Zeitung" vom 11. Dezember 1890.

68. A. Wilbrandt, „Wiener Erinnerungen". „Neue Freie Presse", 1904, Nr. 14.297, 14.391, 14.997; Sonderdruck: Stuttgart, Cotta, 1905.

D. Würdigungen Anzengrubers zu seinen Lebzeiten

69. Über das Tendenzvolksstück: „Presse" vom 15. Oktober 1872.

70. „Illustriertes Wiener Extrablatt" vom 15. September 1872 und 24. September 1874 bringen Bilder Anzengrubers, der als „dramatischer Auerbach" gefeiert wird.

71. „Illustriertes Musik- und Theater-Journal", I. Jahrgang, Nr. 11 (vom 15. Dezember 1875) bringt eine Biographie und das Porträt Anzengrubers.

72. Fritz Mauthner in „Gegenwart*", Februar 1875.

* „Die Gegenwart" ist für Anzengruber andauernd bemüht: 1878 Nr. 44 (über Dubocs Studienblätter), 1882 Nr. 52, 1883 Nr. 34 und 46, 1885 Nr. 11, 1886 Nr. 10, 1889 Nr. 5.

73. Paul Lindau in „Gegenwart", Februar 1875.

74. „Heimat", Oktober 1876, Seite 458, mit Bild Seite 448.

75. Josef Rank in „Nord und Süd", 1877, II, Seite 235 bis 248.

76. „Ein gefährlicher Autor" in „Germania" (München) vom 30. Oktober und 5., 6. und 10. November 1879. Wütende Angriffe.

77. Julius Duboc, „Ein Volksdichter" in „Die Wage, Wochenblatt für Politik und Literatur", Berlin, 15. Dezember 1876, Seite 769 bis 782.

78. Heinrich Homberger, „Magazin für die Literatur des Auslandes", 17. März 1877.

79. Otto Hammann, „Der Volksdichter L. Anzengruber". „Allgemeine literarische Korrespondenz für das gebildete Deutschland", 1878, 2. Band, Seite 161 bis 164 (vom 1. August 1878).

80. „Illustrierte Zeitung", Leipzig 1878, Nr. 1819 (vom 11. Mai 1878) bringt Seite 368 ein Tableau „Deutsche Lustspiel- und Volksstückdichter der Gegenwart" (Berg, Costa, Anzengruber, Langer, Bauernfeld, Moser, Putlitz, L'Arronge, Gensichen, Wichert, Rosen).

81. Julius Duboc, „Reben und Ranken". Halle, Gesenius, 1879.

82. „Wiener Signale. Wochenschrift für Theater und Musik" vom 16. November 1878 veröffentlicht Anzengrubers autobiographischen Brief aus Dubocs Buch.

83. Eduard Mauthner, „L. Anzengruber als Novellist". „Deutsche Zeitung" vom 30. September 1879.

84. Siegmund Feldmann, „Anzengruber als Erzähler". „Wiener Abendpost" vom 9. Dezember 1879.

85. Siegmund Feldmann, „L. Anzengruber". „Unsere Zeit", Leipzig 1880, 8. Heft, Seite 216 bis 239.

86. „Prager Salonblatt", 1882, Nr. 9 (März) bringt

Leitartikel über Anzengruber samt Bild (zu Ehren der Anwesenheit Anzengrubers in Prag vom 17. bis 20. März 1882).

87. „Illustrierte Frauenzeitung" (Berliner Modenwelt) vom 16. September 1885 bringt ein Bild Anzengrubers.

88. Adam Müller-Guttenbrunn, „L. Anzengruber". „Allgemeine Literatur-Chronik" (Gratisbeilage zur „Allgemeinen Kunst-Chronik", X, 14 bis 17 (1886).

Nekrologe

89. Paul Schlenther, „Vossische Zeitung".

90. Müller-Guttenbrunn, „Deutsche Zeitung".

91. Harden, „Die Nation", Nr. 10 und 12.

92. Hevesi, „Fremdenblatt".

93. Gründorf, „Moderne Dichtung", Brünn, Februar 1890.

94. Hevesi, „Gegenwart", 1890, II, S. 10.

Zum 10. Todestage

95. H. Bahr, „Anläßlich Anzengrubers 10. Todestag". „Neues Wiener Tagblatt" Nr. 338 (1899).

96. Bettelheim, „Allgemeine Zeitung", Nr. 242 (1899).

97. J. J. David, „Bühne und Welt", Seite 47 ff. (1899).

98. „Hamburger Korrespondenzblatt", Nr. 25 (1899).

99. V. Chiavacci, „Neues Wiener Tagblatt", Nr. 398 (1899).

100. Otto v. Maas, „Ostdeutsche Rundschau", Nr. 340 (1899).

101. M. Meyerfeld, „Magdeburger Zeitung", Nr. 605 (1899).

102. K. Müller-Rastatt, „Neue Hamburger Zeitung", Nr. 579 (1899).

103. K. Rosner, „Jugend", IV, 1899, Seite 383.

104. E. Schlaikjer, „Berliner Zeitung", Nr. 35 (1899).

E. Zum Fortleben Anzengrubers auf der Bühne

105. M. Harden, „L. Anzengruber". „Gegenwart", 26. Band, Nr. 388 (1889).

106. O. Brahm, „Freie Bühne", I, 1890.

107. Bertold Auerbach, „Dramatische Eindrücke". Herausgegeben von Otto Neumann, Cotta, 1893.

108. Alfred Freiherr v. Berger, „Anzengruber und das Burgtheater" in „Studien und Kritiken", Wien 1896, 1. Band.

109. F. Servaes, „Präludien". Ein Essaibuch. Berlin, Schuster & Löffler, 1899.

110. Anzengruber-Album, Deutsches Theater, Berlin, Maispiele unter Leitung von S. Lautenburg. 20 photographische Originalaufnahmen. Berlin-Steglitz, Neue Photographische Gesellschaft, 1905.

111. F. Mauthner, „Die Arbeit des Regisseurs. Aus Anlaß der Anzengruber-Spiele". „Berliner Tageblatt", Nr. 275 (1905).

112. F. Mauthner, „L. Anzengruber". Aus Anlaß der Anzengruber-Spiele im Deutschen Theater. „Berliner Tageblatt", Nr. 241 (1905).

113. H. Hart, J. Hart, L. Schönhoff, „Die Anzengruber-Spiele im Deutschen Theater". „Berliner Tageblatt", 1905, Nr. 233, 237, 243.

114. H. Hart, „Vom Theater". Gesammelte Werke, herausgegeben von J. Hart, Berlin, Fleischel, 1907.

115. Anton Bettelheim, „Anzengruber und die heutige Bühne". „Münchener Allgemeine Zeitung" vom 14. März 1914.

F. Zur literarhistorischen Einstellung L. Anzengrubers

116. A. Stara, „Die Dramaturgie, dargestellt nach katholischen Grundsätzen". Ästhetisch-soziologische Untersuchung. Wien und Leipzig 1893, Austria (Doll).

117. W. Scherer, „Die Schiller-Preise". Kleine Schriften, II, Seite 170 bis 176.

118. B. Litzmann, „Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart. Vorlesungen gehalten an der Universität Bonn." Hamburg und Leipzig. Voß, 1894.

119. A. Müller-Guttenbrunn, „Im Jahrhundert Grillparzers". Leipzig, G. H. Meyer, 1895.

120. Sittenberger, „Studien zur Dramaturgie der Gegenwart. Dramatisches Schaffen in Österreich." München, Beck, 1899.

121. L. Friedmann, „Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern", 2. Band, Seite 143 bis 199. Leipzig, Seemann, 1903.

122. A. Sauer, „Gesammelte Reden und Aufsätze zur Geschichte der Literatur in Österreich und Deutschland". Wien 1903.

123. Otto Ernst, „Anzengruber, der Tendenzdichter" in „Blühender Lorbeer. Plaudereien und Andachten über deutsche Dichter". Leipzig, Staakmann, 1910, Seite 27 bis 74.

124. A. Büchner, „Zu L. Anzengrubers Bühnentechnik". Dissertation. Gießen 1911.

125. W. Kosch, „Das Volksstück von Raimund bis

Anzengruber". „Zeitschrift für den deutschen Unterricht", 26, Nr. 1 (1911).

126. F. Adler, „Der Gwissenswurm. Ein Beitrag zu den Motiven Anzengrubers". „Österreichische Rundschau", 1911, Nr. 27, Seite 69/70.

127. L. v. Schroeder, „Der Steinklopferhans und Bhagavadgita" in „Reden und Aufsätze", Leipzig, Höffel, 1913.

128. Otto Brahm, „Kritische Schriften über Drama und Theater". Berlin, S. Fischer, 1913.

129. Betty Mayer, „Anzengrubers Frauengestalten". Vortrag. Wien 1913.

130. Hilda Mical, „Die Namengebung bei L. Anzengruber". „Österreichische Zeitschrift für Lehrerbildung", VIII, 1915, Heft 1 bis 8.

131. Stephan Hock, „Von Raimund bis Anzengruber". Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, XV, 1905, Seite 31 bis 60.

132. Otto Rommel, „Die Philosophie des Steinklopferhans". „Zeitschrift für den deutschen Unterricht", XXXIII, 1920, Heft 1.

Anhang

Textkritischer Anhang

Schriften zum Theater

Moralisches.

Abdruck nach „Wiener Leben. Chronik der Tagesereignisse, Wochenschrift, Theater, Kunst, Literatur u. s. w.", IV. Jahrgang, 1873, Nr. 5 (2. Februar), S. 3f.

Der Ehebruch auf der Bühne.

Ebenda Nr. 7 (16. Februar), S. 6f.

Der Tod auf der Bühne.

H = Dramaturgische Plaudereien. Das reinliche Morden und Schlachten auf der Bühne (Feuilleton). Handschrift Anzengrubers, im Antiquariatsbuchhandel, derzeitiger Besitzer unbekannt. Bleistiftvermerk von Anzengrubers Hand: Wenn noch möglich. Das Manuskript trägt den Charakter einer Reinschrift, doch zeigen Verbesserungen, daß Anzengruber während der Abschrift noch am Ausdrucke feilte.

D_1 = Dramaturgische Plaudereien. Von L. Anzengruber. I. Das reinliche Morden und Schlachten auf der Bühne. Illustriertes Musik- und Theater-Journal 1876, S. 512. Anzengruber verbesserte handschriftlich den Titel in: Das reinliche Morden und Schlachten auf der Bühne. Eine dramaturgische Plauderei. D_1

D_2 = Der Tod auf der Bühne. Eine dramaturgische Studie von L. Anzengruber. „Die Gegenwart" (1882) Nr. 18, S. 277. 16_3 darin, H | 16_{11} verlangt, H | 16_{25} sein, H | 17_4 merkt, H D_1D_2 | 17_6 andern HD_1, anderen D_2 (von Anzengruber in D_1 hineinkorrigiert) | 17_{13} ausmerzen, H D_1D_2 | 17_{30} mußte, H | 17_{30} unserem D_1 D_2 |

18_{17} Feldherren $D_1 D_2$ | 18_{19} bedeckte, H D_1 D_2 | 18_{24} setzen, H | 18_{25} der bei irgend einer Aktion dabei war H, D_1; von Anzengruber in D_1 verbessert in der irgend eine...mitgemacht hatte, ebenso D_2 | 19_1 Altvordern HD_2 | 19_6 krassem D_2 | 19_{12} möglich, H, Beistrich fehlt $D_1 D_2$ | 19_{16} unmöglich H D_1 | 19_{26} soll, H | 19_{30} Fall. Wer D_2 | 20_{13} blieb, H | 20_{20} dazumal, H | 20_{23} überlassen; D_1 | 21_4 gestattet: D_2 | 21_6 die Parenthese fehlt D_2 | 21_7 etwa fehlt D_2 | 21_{10} derzeitigen H D_1, heutigen D_2 | 21_{15} sein, H | 21_{19} ein, H | 21_{22} Aber eben HD_1, Gerade D_2 | 21_{25} sie H$D_1 D_2$.

Dramaturgische Plaudereien I—III.

H = Originalhandschrift Anzengrubers I. Nr. 16759 (Konzept).

D = Abdruck im Feuilleton der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ 1880, Beilage zu Nr. 187 (5. September), Nr. 203 (21. September), Nr. 208 (26. September), Nr. 215 (3. Oktober), Nr. 222 (10. Oktober). Ein Handexemplar Anzengrubers mit eigenhändigen Verbesserungen in der Wiener Stadtbibliothek I. N. 16763.

Dramaturgische Plaudereien I. Feuilleton der „Wiener Allgemeinen Zeitung“, Beilage zu Nr. 187, Sonntag, den 5. September 1880, (datiert Wien, 2. September). 22_{4-9} fehlt H | 23_{18} auf] die fehlt D | 24_5 geben?! H geben!! D | 24_6 Meister] der fehlt D | 24_{15} lassen? H, lassen! D | 24_{20} zu, hätten HD | 25_5 vorkömmt, HD | 25_6 Vernünftige, HD | 25_7 nach Germane hat D von und dementspechend heiklen und spricht | 26_1 der fehlt in D, reizt H, reizte D | 26_2 mehr oder minderen H, wechselnden D | 26_8 bemerkbar HD | $28_{18ff.}$ fehlt in D; statt dessen: Sein vieraktiges Schauspiel „Ambrosius“ wollen wir mit Stillschweigen übergehen; es zählt einfach nicht mit. | 30_{17} Landschaftsmaler H, Landschafter D | 31_{11} Projekt H, Projekte D |

32_{22} erdenkliche fehlt D | 33_3 derart fehlt D | 33_{12} nach iſt hat D in | 34_5 Dolchſtiche H. Dolchſtoße D | 34_{19} ihm die Hand zu geben D | 35_9 noch H, nach D |

Dramaturgiſche Plauderei II. Spezialunterſuchung der Hauptfiguren des Molbech'ſch n Schauſpieles „Der Ring des Pharao“. Feuilleton der „Wiener Allgem. Zeitung“. Beilage zu Nr. 203 vom 21. September 1880. Der Zusatz: Ibſens „Stützen der Geſellſchaft“ und „Nora“ fehlt D, wurde aber von Anzengruber nach H in sein Handexemplar von D (I. N. 16763) eingetragen. | 39_{23} für ihn, H | 40_{25} kein--ein H, keinen—einen D | 40_{27} Leidenſchaftliche; doch H | 41_1 an, H | 41_9 laſſen, H | 41_{10} vorſtellen?! H | 42_5 Details, H | 43_9 machen, H | 44_{12} laſſen, H | 44_{19} brechen, H | 45_2 ehrlich, | 45_{14} Der Druck schließt mit werden. Gegen Anzengrubers Intention trennte die Redaktion den Artikel und brachte den zweiten Teil mit Verweis auf den vorhergehenden am 26. September 1880 in Beilage zu Nr. 208 unter dem Titel „Dramaturgiſche Plaudereien (Henrik Ibſens „Stützen der Geſellſchaft“ und „Nora“. | 45_{17} Geſellſchaft] von Henrik Ibſen D | 45_{23} welche, H | 45_{23} wegen, H | 45_{26} Stadt, | 45_{30} reicher, | 46_{28} über] auf D | 46_{31} Hilfsprediger, H | 47_1 „her“ fehlt D | 47_4 erzählt] geſagt D | 47_{19} Heſſel, H | 47_{21} Konſuls, H | 48_3 Halbſchweſter, ... wegen, H | 48_{29} im engeren D | 49_9 gedenkt, H | 49_{26} durch, H | 50_2 verſammelt, H | 50_9 habe, H | 50_{13} Leuten, H | 51_4 roſte, H | 51_{21} Coſtume, H | 52_{18} habe fehlt H |

Dramaturgische Plaudereien III. Feuilleton der „Wiener Allgemeinen Zeitung“. Beilage zu Nr. 215 vom Sonntag den 3. Oktober 1880. Der Zeitungsdruck gibt in der Klammer nur Björnſtjerne Björnſon. — „Ein Falliſſement“, „Leonarda“. In seinem Handexemplar hat Anzengruber den Titel ergänzt. | 57_3 zugute, H | 58_{22} verläßt, H | 59_{23} aus, H | 60_{14} ihm] Beistrich H | 61_{22} Unehrlich-

keit, H | 65_7 Tallhaug H, Tallhaug D | 66_6 abzufragen, H | 66_{22} Teilnahme, H | 66_{30} Vergnügen, H |

Dramaturgische Plaudereien. Ohne Untertitel. Feuilleton der „Wiener Allgemeinen Zeitung". Beilage zu Nr. 222 von Sonntag den 10. Oktober 1880.

Bernhard Baumeister.

1. H = Bernhard Baumeister, Handschrift, Stadtbibliothek, I. N. 16758.

2. D = Aufsatz in der „Heimat" 1882 (VII. Bd.), S. 683 zu einem Bilde (S. 681).

78_5 Wien, für H | 78_{14} Baumeister], dessen Bild wir heute bringen, D | 78_{15} geboren, H | 78_{16} Kindern, H | 78_{21} wirkte, H | 79_3 Schauspielertruppe, H | 79_{27} Deutschlands. H | 80_{30} Klang, H | 81_{10} mühsamen H | 81_{28} machte, H.

Louis Martinelli.

H fehlt, gedruckt im „Prager Familienblatt" (Salonblatt) I. Nr. 18 (18. Juni 1882). Mit Bild I. N. 16762.

Von Anzengruber selbst korrigiert. 89_{12} Grachten. Der Druck hatte Trachten, Anzengruber verbesserte: Krachten.

Theaterbriefe vom Hoffänger Huber*

Verzeichnis der besprochenen Premièren:

1887

Zu Nr. 37: „Durand und Durand." Posse in drei Akten von N. Valabrègue und M. Ordonneau. Carl-Theater, am 3. September.

* Die „Theaterbriefe vom Hoffänger Huber" hat zuerst Eduard Castle in der bei Hesse und Becker erschienenen Gesamtausgabe abgedruckt. Castle gibt auch schon das Verzeichnis der besprochenen Premièren. Text und Verzeichnis wurden überprüft. Die „Theaterbriefe" erschienen in der „Wiener Luft", der Beilage zum „Figaro". Handschriftliche Quellen fehlen.

Zu Nr. 40: „Goldfische." Lustspiel in vier Akten von Franz von Schönthan und Gustav Kadelburg. Hofburgtheater, am 21. September.

Zu Nr. 41: „Rikiki." Komische Operette in drei Akten von Richard Genée und W. Mannstädt, Musik von Josef Hellmesberger jun. Carl-Theater, am 28. September.

„Der Doppelgänger." Romantisch-komische Operette in drei Akten von Viktor Léon, Musik von Alfred Zamara jun. Theater an der Wien, am 1. Oktober.

„Wien bleibt Wien." Posse mit Gesang in vier Bildern von Karl Lindau und F. Antony. Theater in der Josefstadt, am 1. Oktober.

Zu Nr. 44: „Gräfin Lambach." Schauspiel in vier Akten von Hugo Lubliner. Hofburgtheater, am 24. Oktober.

Zu Nr. 45: „Die sieben Schwaben." Volksoper in drei Akten von Hugo Wittmann und J. Bauer, Musik von Karl Millöcker. Theater an der Wien, am 29. Oktober.

Zu Nr. 46: „Gräfin Sarah." Schauspiel in fünf Akten von Georges Ohnet. Carl-Theater, am 5. November.

„Stahl und Stein." Volksstück mit Gesang in drei Aufzügen von Ludwig Anzengruber. Hofoperntheater, dargestellt von Hofschauspielern, am 6. November.

Zu Nr. 47: „Die Dreizehn." Operette in drei Akten von F. Zell, Musik von Richard Genée. Carl-Theater, am 14. November.

Zu Nr. 49: „Der Cid." Oper in vier Akten von d'Ennery, Gallet und Blau. Deutsch von Max Kalbeck, Musik von J. Massenet. Hofoperntheater, am 22. November.

„Eine alltägliche Geschichte." Schauspiel in drei Akten aus dem Italienischen des Giuseppe Costetti von C. Garimberti und A. Sebéra.

„Unter vier Augen." Lustspiel in einem Akt von Ludwig Fulda. Hofburgtheater, am 23. November.

„Die Höll auf Erden." Posse mit Gesang in drei Akten von J. Wimmer und J. Seitz, Musik von Karl Kleiber. Theater in der Josefstadt, am 26. November.

Zu Nr. 52: „Simplicius." Operette in einem Vorspiele und zwei Akten von Viktor Léon, Musik von Johann Strauß. Theater an der Wien, am 17. Dezember.

„Peter Zapfl." Posse mit Gesang in vier Akten nach W. Mannstädt von Karl Lindau und F. Antony, Musik von Karl Kleiber. Theater in der Josefstadt, am 17. Dezember.

1888

Zu Nr. 2: „Galante Könige." Lustspielabend in vier Abteilungen von Emil Granichstädten. Hofburgtheater, am 7. Jänner.

Zu Nr. 4: „Ein Mann für alles." Faschingsposse mit Gesang in fünf Bildern von Julius Keller und Fritz Brentano, bearbeitet von Josef Philippi, Musik von Karl Kleiber. Theater in der Josefstadt, am 21. Jänner.

Zu Nr. 5: „Die Hochzeit des Reservisten." Posse in vier Akten nach Duru und Chivot, bearbeitet von F. Zell. Theater an der Wien, am 28. Jänner.

„König Koko." Posse in drei Akten von Alexander Bisson. Carl-Theater, am 29. Jänner.

„Galeotto." Drama in drei Akten und einem Vorspiel nach dem Spanischen des José Echegaray, für die deutsche Bühne bearbeitet von Paul Lindau. Hofburgtheater, am 30. Jänner.

Zu Nr. 6: „Die Sternschnuppe." Schwank in vier Akten von G. von Moser und Otto Girndt. Carl-Theater, am 4. Februar.

Zu Nr. 7: „Der Sänger von Palermo." Operette in drei Akten von B. Buchbinder, Musik von Alfred Zamara. Carl-Theater, am 14. Februar.

Zu Nr. 9: „Die Stütze der Hausfrau." Posse mit Gesang in drei Akten von Engelbert Carl und Hermann Hirschl, bearbeitet von Josef Philippi, Musik von Hans Krenn. Theater in der Josefstadt, am 25. Februar.

„Eine Lektion." Lustspiel in einem Akt nach dem Italienischen des G. Rovetta, deutsch von A. W. Zellern.

„Eine Schachpartie." Dramatisches Gedicht in einem Akt von Giuseppe Giacosa.

„Der Diener zweier Herren." Lustspiel in zwei Akten von Goldoni. Hofburgtheater, am 25. Februar.

Zu Nr. 10—11: Friedrich Haase a. G. Carl-Theater, vom 29. Februar bis 16. März.

„Ein feiner Diplomat." Lustspiel in einem Akt von E. Scribe.

„Die beiden Klingsberg." Lustspiel in vier Akten von August von Kotzebue.

„Im Vorzimmer Seiner Exzellenz." Lebensbild in einem Akt von Rudolf Hahn.

„Die beiden Klingsberg." Lustspiel in vier Akten von August von Kotzebue.

„Richelieu oder Die Verschwörung." Schauspiel in fünf Aufzügen von E. Lytton Bulwer.

„Die Furcht vor der Freude." Schauspiel in einem Aufzug von Mad. Emile de Girardin, deutsch bearbeitet von Heinrich Laube.

„Der 30. November." Original-Lustspiel in einem Akt von Leopold Feldmann.

„Eine kleine Gefälligkeit." Lustspiel in einem Akt nach dem Französischen von Ida Schuselka.

„Eine Partie Piquet." Lustspiel in einem Aufzug nach dem Französischen von Fournier.

„Das Fräulein von Seiglière." Lustspiel in vier Akten von Jules Sandeau, deutsch von Heinrich Laube.

Zu Nr. 10: „Der Mikado oder Ein Tag in Titipu." Burleske Operette in zwei Akten von W. S. Gilbert, Musik von Artur Sullivan, deutsch von F. Zell und Richard Genée. Theater an der Wien, am 2. März.

Zu Nr. 11: „Unsre Volksmadeln." Posse mit Gesang in vier Akten von Alois Berla, Musik von Karl Kleiber. Theater in der Josefstadt, am 10. März.

Zu Nr. 12: „Othello." Oper in vier Akten. Text von Arrigo Boito, für die deutsche Bühne übertragen von Max Kalbeck, Musik von Giuseppe Verdi. Hofoperntheater, am 14. März.

Zu Nr. 13: „Unser Doktor." Lebensbild mit Gesang in drei Akten von Treptow und Herrmann. Für die Wiener Bühne bearbeitet von Theodor Taube, Musik von Max von Weinzierl. Carl-Theater, am 22. März.

Zu Nr. 14: „Der Grasteufel." Posse mit Gesang in vier Akten nach W. Mannstädt von Karl Lindau, Musik von Karl Kleiber. Theater in der Josefstadt, am 3. April.

Zu Nr. 15: „Francillon." Komödie in drei Akten von Alexander Dumas (Sohn), deutsch von Paul Lindau. Carl-Theater, am 7. April.

Zu Nr. 18: „Pagenstreiche." Operette in drei Akten (mit Benützung des gleichnamigen Lustspieles von Kotzebue) von Hugo Wittmann, Musik von Karl Weinberger. Theater an der Wien, am 28. April.

„Zehntausend Gulden Belohnung." Posse mit Gesang in vier Akten nach Treptow und C. Wolff, Musik von Hans Krenn. Theater in der Josefstadt, am 28. April.

Zu Nr. 20: „Abbé Constantin.“ Schauspiel in drei Akten von L. Halévy, H. Cremieux und P. Decourcelle. Hofburgtheater, am 11. Mai.

Zu Nr. 22: „Der Pfarrer von Kirchfeld.“ Volksstück in vier Akten von L. Anzengruber, Musik von A. Müller. Fürst-Theater im Prater, am 26. Mai.

Letzte Vorstellung im Theater an der Wien („Der Zigeunerbaron“) und Carl-Theater („Drei Hüte“), 30. Mai.

Zu Nr. 23: „Der Teufel im Kloster.“ Posse mit Gesang in sechs Bildern von Karl Elmar, Musik von Franz Roth. Fürsttheater, am 2. Juni.

Zu Nr. 25: „Die sieben Todsünden der Wiener.“ Ausstattungsposse mit Gesang in sieben Bildern und einem Vorspiel von Karl Gründorf und Paul Mestrozzi, Musik von Leopold Kuhn. Fürst-Theater, am 16. Juni.

Zu Nr. 36: „Der Freibeuter.“ Operette in drei Akten von Chivot und Duru. Deutsch von R. Genée und B. Zappert, Musik von Robert Planquette. Carl-Theater, am 1. September.

Zu Nr. 37: „Die Gigerln von Wien.“ Lokalposse mit Gesang in vier Akten von J. Wimmer, Musik von Karl Kleiber. Theater in der Josefstadt, am 8. September.

Zu Nr. 39: „Farinelli.“ Operette in drei Akten von W. Wulff und G. Caßmann, Musik von H. Zumpe. Carl-Theater, am 22. September.

Zu Nr. 40: „Der Schelm von Bergen.“ Operette in drei Akten von Konrad Loewe und Karl Lindau, Musik von Alfred Ölschlegel. Theater an der Wien, am 29. September.

Zu Nr. 42: Eröffnungsvorstellung im neuen Hofburgtheater (Beethoven, „Die Weihe des Hauses“ — Josef von Weilen, Szenischer Prolog — Grillparzer,

„Esther" — Schiller, „Wallensteins Lager") am 14. Oktober.

Zu Nr. 44: „Hundert Jahre." Historisches Quodlibet mit Gesang und Tanz in drei Akten nebst einem Vorspiel: „Das Privilegium", zusammengestellt von F. Radler und Karl Lindau, Musik arrangiert und komponiert von Karl Kleiber. Theater in der Josefstadt, am 24. Oktober.

„Die Jagd nach dem Glück." Operette in drei Akten und einem Vorspiele (mit freier Benützung einer französischen Idee) von Richard Genée und B. Zappert, Musik von Franz von Suppé. Carl-Theater, am 27. Oktober.

Zu Nr. 46: „Cornelius Voß." Lustspiel in vier Akten von Franz von Schönthan. Hofburgtheater, am 9. November.

Zu Nr. 47: „Der Liebeshof." Operette in drei Akten von Hugo Wittmann und Oskar Blumenthal, Musik von Adolf Müller jun. Theater an der Wien, am 14. November.

Zu Nr. 49: „Ein Deutschmeister." Operette in drei Akten von Richard Genée und B. Zappert, Musik von C. M. Ziehrer. Carl-Theater, am 30. November.

„Die Zaubergeige." Liederspiel in einem Akt von Karl Treumann, Musik von Jacques Offenbach. — „O, diese Schwiegermutter!" Schwank in drei Akten von Alexander Bisson und Antony Mars, deutsch von Emil Neumann. Theater an der Wien, am 1. Dezember.

1889

Zu Nr. 3: „Der Schlosserkönig." Operette in drei Akten von Ludwig Held und Benjamin Schier, Musik von Eduard Kremser. Theater an der Wien, am 12. Jänner.

„Die Fremde.“ Schauspiel in fünf Aufzügen von Alexander Dumas (Sohn). Hofburgtheater, am 14. Jänner.

Zu Nr. 4: „Die drei Pintos.“ Komische Oper in drei Aufzügen von C. M. von Weber. Hofoperntheater, am 18. Jänner.

Zu Nr. 6: „Kapitän Wilson.“ Operette in zwei Akten von W. S. Gilbert, Musik von Artur Sullivan. Carl-Theater, am 2. Februar.

Zu Nr. 7: „Dekoriert.“ Schwank in drei Akten von H. Meilhac, deutsch von F. Zell.

„Die indische Witwe.“ Operette in einem Akt von Richard Genée und F. Zell, Musik von G. Geiringer. Theater an der Wien, am 9. Februar.

Zu Nr. 10: „Die Piraten“ oder „Der Sklave seiner Pflicht.“ Burleske Operette in zwei Akten von S. W. Gilbert, deutsch von Zell und Genée, Musik von Artur Sullivan. Theater an der Wien, am 1. März.

Zu Nr. 13: „Familie Wasserkopf.“ Originalposse mit Gesang in vier Bildern von A. Landesberg und O. Schill, Musik von J. Stern. Carl-Theater, am 24. März.

Zu Nr. 15: „Das Mädel aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten.“ Posse in drei Aufzügen von Johann Nestroy. Carl-Theater, am 6. April.

„Lumpaci.“ Zauberposse mit Gesang in einem Vorspiel und drei Akten (nach Johann Nestroys „Der böse Geist Lumpacivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt“). Die neuen Gesangstexte von R. Genée. Musik von Adolf Müller sen., Johann Strauß sen., Josef Lanner und Adolf Müller jun. Das Couplet im ersten Akte aus der Posse „Höllenangst“ und das im zweiten Akte aus der Posse „Der

Erbschleicher" von Johann Nestroy. Theater an der Wien, am 6. April.

Zu Nr. 16: „Gyges und sein Ring." Trauerspiel in fünf Akten von Friedrich Hebbel. Hofburgtheater, am 22. April.

„Der Flüchtling." Lustspiel in einem Akt von Theodor Herzl. Hofburgtheater, am 4. Mai.

„Wiener Luft." Posse mit Gesang in drei Akten von Rauchenegger, Musik von C. M. Ziehrer. Theater an der Wien, am 10. Mai.

Zu Nr. 23: Ensemblegastspiel der Münchener Mitglieder des königlichen Theaters am Gärtnerplatz unter Leitung des königlich bayerischen Hofschauspielers Max Hofpauer. Theater an der Wien, vom 1. bis 30. Juni.

Zu Nr. 37: „Österreich-Ungarn, wie es lebt und liebt." Posse mit Gesang in sechs Bildern von H. Thalboth und F. Antony, Musik von Hans Krenn. Carl-Theater, am 6. September.

Zu Nr. 38: „Der Herr von Kemmelbach." Posse mit Gesang in drei Akten von Theodor Taube, Musik von Julius Stern. Theater in der Josefstadt, am 12. September.

„Der Fleck auf der Ehr." Volksstück in drei Akten von Ludwig Anzengruber, Musik von Franz Roth. Deutsches Volkstheater, am 14. September.

„Die berühmte Frau." Lustspiel in drei Akten von Franz von Schönthan und Gustav Kadelburg. Deutsches Volkstheater, am 17. September.

Zu Nr. 39: „Kapitän Fracassa." Komische Operette in drei Akten von R. Genée und F. Zell, Musik von Rudolf Dellinger. Theater an der Wien, am 21. September.

„Maria und Magdalena." Schauspiel in vier Akten

von Paul Lindau. Deutsches Volkstheater, am 21. September.

Zu Nr. 40: „Die Bluthochzeit." Trauerspiel in vier Akten von Albert Lindner. Deutsches Volkstheater, am 26. September.

„Die Himmelsleiter." Posse mit Gesang in vier Akten von W. Mannstädt und Karl Lindau, Musik von Karl Kleiber. Carl-Theater, am 28. September.

Zu Nr. 41: „Der Vasall von Szigeth." Oper in drei Akten von Luigi Illica und F. Pozza, für die deutsche Bühne übertragen von Max Kalbeck, Musik von Anton Smareglia. Hofoperntheater, am 4. Oktober.

„Die Rantzau." Schauspiel in vier Aufzügen von Erckmann-Chatrian, autorisierte Übersetzung von Karl Saar. Deutsches Volkstheater, am 4. Oktober.

„Der Fall Clemenceau." Schauspiel in fünf Akten von Alexander Dumas (Sohn) und Armand d'Artois. Theater an der Wien, am 5. Oktober.

Zu Nr. 42: „Der Strohmann." Posse in drei Akten von H. Osten und G. Davis. Deutsches Volkstheater, am 12. Oktober.

Zu Nr. 43: „Die beiden Schützen." Komische Oper in drei Akten von Albert Lortzing. Hofoperntheater, am 15. Oktober.

„Die wilde Jagd." Lustspiel in vier Aufzügen von Ludwig Fulda. Hofburgtheater, am 18. Oktober.

„Frühling im Winter." Lustspiel in einem Aufzug von Ludwig Fulda.

„Aus Freundschaft." Lustspiel in einem Aufzug von Moreau und Delacour.

„Die einzige Tochter." Lustspiel in einem Akt nach dem Polnischen des Grafen Fedro von Alexander Rosen. Deutsches Volkstheater, am 19. Oktober.

„Nigerls Reise nach Paris." Posse aus dem Volksleben mit Gesang in fünf Bildern nach den Skizzen des Eduard Pötzl von F. Antony, Musik von Hans Krenn. Carl-Theater, am 19. Oktober.

Zu Nr. 44: „Der dumme August." Posse mit Gesang in drei Akten von F. Antony und V. Maurer, Musik von Julius Stern. Theater in der Josefstadt, am 23. Oktober.

„Wilhelm Tell." Schauspiel in fünf Aufzügen von Schiller. Deutsches Volkstheater, am 26. Oktober.

Zu Nr. 47: „Der Pfarrer von Kirchfeld." Volksstück in vier Akten von L. Anzengruber, Musik von Adolf Müller. Deutsches Volkstheater, am 14. November.

Zu Nr. 48: „Die Fälle der Clemenceaus." Sensationelle Kriminalkomödie mit mehreren Ehebrüchen mit Benützung eines Dumasschen Trikotstoffes in einem Prozeßakte von Karl Costa. Theater in der Josefstadt, am 20. November.

„Aus Freundschaft." Lustspiel in einem Akt von Delacour und Moreau.

„Urlaubers Heimkehr." Genrebild in einem Akt nach Karl Meisl von Benjamin Schier.

Vorträge des Wiener Männergesangvereines. Deutsches Volkstheater, am 23. November.

Zu Nr. 49: „Die Hochzeit von Valeni." Schauspiel in vier Aufzügen von Ludwig Ganghofer und Marco Brociner. Deutsches Volkstheater, am 29. November.

„Das Orakel." Operette in drei Akten von J. Schnitzer, Musik von Josef Hellmesberger jun. Theater an der Wien, am 30. November.

Alphabetische Verzeichnisse

Von Otto Rommel und Rudolf Latzke

1. Anzengrubers Werke

(Unter dem Verweise A ist die Anmerkung (Fußnote) auf der betreffenden Seite zu verstehen. Nicht aufgenommen wurden die Titel der Gedichte und Fragmente in Band I, die durch das Register am Ende des I. Bandes ausgewiesen werden.)

2. Anzengrubers Personennamen

a) Familiennamen

* Der Name fehlt an dieser Stelle im Personenverzeichnisse. (Druckfehler).

* Mädchenname der frommen Kathrin (Haberlechner); vgl. aber XI 180₁, wo als Mädchenname Haberlechner angenommen wird.

b) Berufs- und Vulgonamen

c) Vornamen

3. Anzengrubers Ortsnamen

Wirtshausnamen

4. Verzeichnis der von Anzengruber und in den Abhandlungen der Herausgeber genannten Personennamen.

(Unberücksichtigt blieben der Bibliographische Anhang, Band XV, I. Teil, Seite 698—726; der Kommentar zu den Beiträgen für die „Humoristischen Blätter", für die „Heimat" und den „Figaro" in Band XV, II. Teil; die Autoren der von „Hoffänger Huber" besprochenen Stücke, da sie aus einem übersichtlichen Verzeichnisse, Band XV, III. Teil, zu ersehen sind; aus dem gleichen Grunde die Autornamen des Literaturverzeichnisses, Band XV, III. Teil, Seite 456 ff.; die bibliographischen Angaben vor den Lesarten.)

Sch. bedeutet Schauspieler(in), BSch. Schauspieler(in) am Burgtheater.

Nachwort der Herausgeber

Eine kritische Ausgabe hat unter den verschiedenen Texten desselben Werkes, wie sie in den Handschriften und den vom Dichter durchgesehenen Drucken vorliegen, den zu wählen, der vom Dichter zuletzt gewollt wurde oder, da sich oft nur Wahrscheinlichkeits- oder Näherungswerte geben lassen, der am sichersten die vom Dichter zuletzt gewollte Form zeigt. Für textkritische Ausgaben sind daher die „Ausgaben letzter Hand" gemeiniglich die Grundlage. Diese „Ausgaben letzter Hand" setzen voraus, daß den Dichter sein Werk weit über die Entstehungszeit hinaus interessierte, daß es mit ihm wuchs und sich wandelte, daß die letzte Form also gewissermaßen des Dichters Vermächtnis darstellt. Ein solches Vermächtnis hat in neuester Zeit beispielsweise Rosegger hinterlassen; an der Textgeschichte seiner Werke wird man, Lessings Rate folgend, des Dichters Entwicklung studieren können.

Bei Anzengruber gibt es keine Ausgabe letzter Hand: es hätte — in dem Sinne wie bei Rosegger — auch keine gegeben, wenn das Schicksal ihm die Revision einer ersten Gesamtausgabe vergönnt hätte. Wenn ein Werk nach seiner Meinung abgeschlossen war, wandte er ihm bei Abschrift und Abdruck in Theatermanuskriptdruck, Zeitschrift oder Buch nur

noch redaktionelle, nicht mehr künstlerische Sorgfalt zu, und zwar nur das Maß redaktioneller Sorge, das ein überlasteter, meist unter wirtschaftlichem Drucke hastig schaffender Mann auf Arbeiten wendet, die ihm innerlich gleichgültig geworden sind. Daraus ergibt sich, daß der ersten Niederschrift stets das größte Gewicht zukommt, in jedem Fall ein unvergleichlich größeres als dem zeitlich zuletzt ans Licht getretenen Abdruck.

Die erste Niederschrift wird in dieser Ausgabe durchwegs mit H_1 bezeichnet; von hier geht die Reihe über Reinschrift H_2 zum Zeitschriftendruck Z_1, Z_2 u. s. f., beziehungsweise zum Theatermanuskriptdruck Th und zum Buche B (D).

Was den ersten Formungsversuchen vorausgeht, entzieht sich zumeist unserer Kenntnis. Der Plan war wohl bis in die kleinsten Einzelheiten fertig, ja die Arbeit des Gestaltens mußte schon ein Stück vorgeschritten sein, wenn sich Anzengruber an die erste Niederschrift machte. Immerhin kamen Umformungen während der ersten Niederschrift noch vor. In der ersten Handschrift vom „Pfarrer von Kirchfeld", den „Kreuzelschreibern", dem „Einsam" u. a. z. B. finden sich noch Reste einer Urform, die erst während der Niederschrift geändert wurde. Brouillons sind nur wenige vorhanden. Die Sätze werden rasch, oft ohne jede Nachbesserung, hingeschrieben. Dann stockt es plötzlich, die Wahl eines Wortes, einer Wendung macht Schwierigkeiten. Verschiedenes wird versucht, gestrichen, endlich eines gebilligt. So geht es weiter. Oft fließen die schon vorgeformten Gedanken so rasch

zu, daß die Feder kaum folgen kann, nur mit Hilfe der Reinschrift können oft ganze Seiten von H_1 entziffert werden. Dann wieder Stockungen, selten inhaltlich, fast immer formal bedingt. An solchen toten Punkten kommt es vor, daß eine Wendung auch zwanzigmal und öfter probiert wird. Es handelt sich dabei, wie gesagt, fast immer nur um gestaltende Kleinarbeit. Der Gedanke liegt ja fertig vor und der Dichter konnte sich auch von der im Wortdenken gewonnenen Form nur schwer losmachen, denn immer wieder wird dieselbe Phrase hingeschrieben und — durchgestrichen. Endlich gibt sich der Schreibende zufrieden, und es geht wieder weiter. Jedes Wort, jede Wortgruppe, jede Satzform, jedes Wort- oder Satzbindemittel ist genau überlegt, ja auch jedes Satzzeichen, soweit auch Anzengrubers Satzzeichensetzung von dem, was die Regelbücher vorschreiben, entfernt ist. Nicht nur jedes Wort ist genau bedacht, sondern auch, wo Anzengruber seine Mundart schreibt, jede Wortform. Äußerlich folgerichtig ist da sein Verfahren freilich nicht. Mundartliche Vokalisation wechselt, scheinbar ursachlos mit schriftdeutscher, synkopierte oder apokopierte Formen wechseln mit vollen, Flexionsendungen werden so oder so geschrieben, immer aber schreibt der Dichter das hin, was er aus sich heraushört. Über die „Mundart" Anzengrubers zu sprechen, ist hier nicht der Ort, nur soviel sei gesagt: sie ist nicht Wiener Umgangssprache, sie ist nicht niederösterreichische oder alpenländische Bauernmundart, sie ist immer ausschließlich Anzengruberisch, das heißt, sie sieht so

aus, wie sie Anzengruber in der betreffenden Situation hörte — oder vielleicht gesprochen hätte. Darum ist sie bei aller „Unrichtigkeit" doch außerordentlich bezeichnend und gerade in den beständigen Abweichungen von der strengen Folgerichtigkeit liegen viele tiefstes Sprachgefühl bekundende Feinheiten, die uns von einer ganz unglaublichen Kunst des Hörens und des Beobachtens Zeugnis geben.

Ist H_1 fertig, so ist auch die ganze geistige Arbeit getan — und damit das Interesse des Schaffenden an seinem Werke für immer erschöpft. Die Reinschrift (H_2) ist eine rein mechanische Übertragung; es war wohl ein Abschreiben, nicht ein Schreiben nach einem Diktate, denn vorlesen konnte ihm H_1 gewiß niemand. H_2 zeigt denn auch alle Mängel solcher Abschreibearbeiten. Manchmal wird ein Wort ausgelassen, manchmal eines eingeflickt, manchmal verschreibt sich die Feder, im ganzen wird in Wortwahl, Wortverbindung und Satzbau so gut wie gar nichts geändert. Nur die Interpunktion ist gelegentlich etwas schulmäßiger, und das Bestreben, zu uniformieren, in mundartlicher oder schriftdeutscher Wortform sich einer gewissen Folgerichtigkeit zu befleißen, macht sich bemerkbar. Aber alles rein äußerlich. Der Dichter dichtet eben nicht mehr, spricht oder hört nicht mehr aus der Situation heraus, sondern — schreibt, sehr sauber allerdings, ab. Die Druckereien übernehmen nun H_2 und drucken sie ab, vergessen auch wohl öfters, sie zurückzuschicken. Von Kalender-, Zeitschriften- oder Theatermanuskript-

drucken sah der Dichter gewöhnlich noch die Korrekturbogen durch und merkte außer den Druckfehlern noch hie und da unbedeutende formale Änderungen an; offenbare Fehler, die sich in H_2 eingeschlichen hatten und vom Erstdruck übernommen worden waren, übersah er dabei, ein philologischer Vergleich mit H_1 fand wohl natürlich nie statt. Von den Zeitungsdrucken dürfte er gar keine Korrekturen gesehen haben. Von einzelnen Buchausgaben liegen Korrekturbogen mit gelegentlichen, unwesentlichen fremden Änderungen vor; ob diese alle von Anzengruber herrühren, ist fraglich; vermutlich stammen manche von dem Veranstalter der ersten Gesamtausgabe.

Ebenso korrigierte er die Drucke seiner Dramen, ohne die Handschrift zu Rate zu ziehen, übersah also normalisierende Änderungen des Korrektors, der eine dialektische Form gerne in eine hochdeutsche umsetzte, die szenischen Anmerkungen nach einem Schema regelte und dergleichen. Für die dritte Auflage von „Pfarrer von Kirchfeld" stellte er H_2 zur Verfügung und ließ genau revidieren. Er war sich also des tatsächlichen Verhältnisses von H_2 zu H_1 nicht bewußt. Alle Änderungen zielen gleichmäßig auf „Korrektheit" im Sinne des normalisierenden Buchdeutsch ab; vereinzelt kommt wohl das Umgekehrte vor, das heißt, hochdeutsche Worte (bei Anzengruber oft konventionelle Zeichen für dialektisch gehörte Ausdrücke) werden durch Dialektworte ersetzt und dann ist auch immer der bewußte Änderungswille des Autors vorauszusetzen.

Nach dem Gesagten konnte die Methode der Textstellung nicht mehr zweifelhaft sein. Der innere Wert der Textvorlagen nimmt von der ersten Handschrift bis zum letzten Druck stetig ab. Die Grundlage war H_1. Der bequemste Ausweg wäre ein diplomatischer Abdruck von H_1 gewesen, aber eben nur ein Ausweg, keine Lösung des textkritischen Problems, da doch auch in den auf H_1 folgenden Textgestaltungen in vielen Fällen der Formwille des Dichters am Werke ist; wenn das Sprichwort sagt, „daß der gute Homer bisweilen schläft", so muß bei Anzengruber gesagt werden, daß im Abschreiber doch bisweilen der dichterische Gestaltungswille erwachte.

H_2, Zeitschriftendrucke, Theatermanuskripte, Erstdrucke und folgende Auflagen haben nur einen bedingten Wert, sind aber nicht wertlos und durften nicht vernachlässigt werden. Es gilt bei jeder Änderung zu entscheiden, ob hier wirklich eine Willensäußerung des Dichters Anzengruber vorliegt oder eben eine mechanisch ausgleichende, beziehungsweise angleichende Änderung des Abschreibers, der zufälligerweise Anzengruber war, oder des Setzers oder Korrektors, der von Anzengruber nicht kontrolliert wurde. Dem Drucke konnte im allgemeinen nur gefolgt werden, wenn der Wille Anzengrubers in einer nicht auf Normalisieren abzielenden Änderung deutlich zu erkennen war. Die Vorbemerkung zum Anhang der „Kreuzelschreiber" hebt Belegstellen für den Wert der verschiedenen Textquellenkategorien heraus.

Besondere Überlegung erforderte die Behandlung der Zeichensetzung bei Anzengruber.

Anzengrubers Lieblingszeichen ist der Apostroph. Nie unterläßt er, und fliegt die Feder noch so rasch übers Papier, so rasch, daß solche Stellen in H_1 schlechterdings nicht mehr gelesen werden können, auf synkopierte oder apokopierte Vokale mit dem Apostroph hinzuweisen. Diese Rücksicht glaubte er der Schulgrammatik schuldig zu sein, auch dort, wo in der gesprochenen Sprache niemals ein Vokal gehört wird (Dativ-e, Imperativ-e und dergleichen). Diese Apostrophe konnten füglich wegfallen. Ebensowenig als es uns heute einfiele g'leich oder g'lauben zu schreiben, kann eine Form wie „erspar dir dös" als „erspar'" geschrieben werden. Nur um der Deutlichkeit des Schriftbildes willen blieben einzelne Apostrophe stehen (in'n Wald, h'nein). Die Deutlichkeit des Schriftbildes konnte aber wiederum bei Formen, wie kauft, gleucht (Anzengruber schreibt gewissenhaft g'kauft, g'leucht't) nicht in Frage kommen, daher blieben die für die gesprochene Sprache nichts besagenden g (e) vor gutturalem Anlaut oder (e) t nach dentalem Auslaut weg. Wie der Apostroph für Anzengrubers Schriftbild charakteristisch ist, so der Beistrich für seinen Satzbau. Die Form seines syntaktischen Denkens ist die Parataxe; halbe oder ganze Seiten lang reiht sich Satz an Satz, nur durch Beistriche getrennt, auch dort, wo unbedingt stärkere Sinnespausen durch stärkere Satzzeichen deutlich werden müßten. Ob der Dichter diese stärkeren Sinnespausen fühlte oder

wollte, läßt sich nicht sagen. Beobachtet man selbst längere Erzählungen oder Schilderungen in der Umgangssprache oder in der Mundart, so findet man: der eine läßt das Brünnlein seiner Rede endlos weiter sprudeln, markiert fast gar nicht, ein anderer markiert wieder öfter, als es sein müßte. Darnach könnte die Zeichensetzung der Charakteristik dienen, wenn nicht eben auch Anzengruber dort, wo er selbst spricht, dem Beistrich alles anvertraute. Hier mußte wohl, bei tunlichster Schonung von Anzengrubers Eigenart, dem Bedürfnis des Lesers durch vorsichtige Annäherung der Zeichensetzung an die übliche zu Hilfe gekommen werden. Auch der Gedankenstrich verdient Beachtung. Anzengruber verwendet ihn außer in der Art, wie üblich, auch statt des Beistriches oder in Verbindung mit dem Beistrich oder anderen Satzzeichen, kaum aber folgerichtig. Die Herausgeber waren bemüht, ihn zu belassen, wo er die Schwingungen der gesprochenen Rede verdeutlichen hilft, ihn wegzulassen, wo er dazu nichts beiträgt.

Schließlich wäre noch zu erwähnen: Wie der Dichter im Gebrauch der Mundart immer kühner wird — man vergleiche zum Beispiel die Dialogszenen in „Diebs-Annerl" mit denen des „Sternsteinhofes" oder der späteren „Dorfgänge", die Schreibweise in „Pfarrer von Kirchfeld" mit „Stahl und Stein" oder „Fleck auf der Ehr" — so wird er auch freier in der Schreibung mundartlicher Formen. Ein Vorbemerk zum „Fleck auf der Ehr" zeigt ihn um die Findung einer Dialektorthographie bemüht. Demgemäß konnten mundartliche Wörter und Formen

auch aus späteren Gliedern der oben angegebenen Reihe H_1—B (D) aufgenommen werden, wo sie in früheren fehlten, vorausgesetzt immer, daß zu ersehen war, sie waren vom Dichter gewollt, nicht vom Setzer oder dem mehr Folgerichtigkeit verlangenden Korrektor.

Die Herausgeber benützen die Gelegenheit, an dieser Stelle, da sie zum letzten Male das Wort ergreifen, den Männern Dank abzustatten, die ihnen bei der langjährigen Arbeit an dieser Ausgabe mit Rat und Tat Beistand geleistet haben. Anton Bettelheim hat den Herausgeber des VII. und VIII. Bandes durch Mitteilung seiner Abschriften von Anzengruber-Manuskripten und durch die leihweise Überlassung der letzten Notizbücher des Dichters wesentlich gefördert. Wilhelm Bolin in Helsingfors hatte die Güte, den Abschnitt über die Entstehungsgeschichte von „Stahl und Stein" im Manuskripte durchzulesen und manche wertvolle Andeutung über Anzengrubers Persönlichkeit aus vertrautem Umgange mitzuteilen. Herr Josef Simon stellte in liberalster Weise seine handschriftlichen Schätze zur Verfügung. Der Herausgeber der Erzählungen dankt dem verdienstvollen Biographen A. Kleinberg mehrere wertvolle Mitteilungen, Herrn Dr. Adolf Hoffmann und der Redaktion des „Illustrierten Wiener Extrablattes" die freundliche Unterstützung bei Abfassung des Kommentars zu den Beiträgen Anzengrubers für die „Humoristischen Blätter" und für den „Figaro", den Herren Beamten der Nationalbibliothek

für das freundliche Entgegenkommen bei Benützung von Zeitschriften und anderem, Herrn Siegmund Regelsberg für Mitteilungen von der Anzengruber-Tafelrunde.

Beide Herausgeber fühlen sich gleichmäßig dem verstorbenen Hofrate Friedrich Schlögl, dem Sohne des großen Schriftstellers, für Überlassung von Erstdrucken, Manuskripten und Zeitschriftensammlungen, Herrn Universitätsprofessor Dr. Castle für Auskünfte über bibliographische Einzelheiten verpflichtet. Sie hätten beide ihre Arbeit nicht zu Ende führen können, wenn nicht der Stadtrat von Wien und die Beamten der Wiener Stadtbibliothek, vor allem Herr Dr. Katann, ihnen in entgegenkommendster Weise die Ausnützung des handschriftlichen Nachlasses Anzengrubers gestattet hätten.

Besonders anerkennen möchten wir aber das verständnisvolle und opferfreudige Entgegenkommen des Verlages während aller Perioden der Arbeit an der Ausgabe, die der Initiative des Leiters des Verlages Schroll, Herrn Fritz Meyer, zu danken ist. Über die mannigfaltigen Hindernisse der Nachkriegszeit, durch die der Abschluß der Ausgabe über Erwarten lang hinausgezogen wurde, hat uns auch Herr Doktor Fritz Brukner durch stete bereitwillige Hilfe mit hinweggeholfen. Endlich sei der Druckerei Christoph Reißer's Söhne für ihre über die Berufspflicht hinausgehende Obsorge wärmstens gedankt.

Wien, am 1. November 1922.

Die Herausgeber.

Die beiden Originalphotographien von Ludwig Anzengruber sowie das Bild Marie Anzengrubers stellte zwecks Vervielfältigung Herr Karl Anzengruber bei. Die Vorlage für das Rollenbild Martinellis wurde uns von Herrn Hofrat E. Danhelovsky, jene für das Kostümbild Marie Geistingers von Herrn M. Loewe, Sekretär des Carl-Theaters, freundlichst zur Verfügung gestellt.

Inhaltsverzeichnis der gesamten Ausgabe

Fünfter Band:

Alt-Wiener Stücke I: Elfriede — Die Tochter des Wucherers — Das vierte Gebot — Alte Wiener.

Sechster Band:

Alt-Wiener Stücke II: Ein Faustschlag — Ausm gwohnten Gleis — Brave Leut vom Grund — Heimgfunden.

Siebenter Band:

Dramatischer Nachlaß: Die schauderliche Plunzen — Glacehandschuh und Schurzfell — Der Reformtürk — Die Libelle — Der Sackpfeifer — Soloszene — Ein Geschworener — Der tewige Jud — In der Theaterkanzlei.

Achter Band:

Gott und Welt. Aphorismen aus dem Nachlasse.
Abhandlung: „Der dramatische Nachlaß" — „Gott und Welt" von Dr. Otto Rommel.

Neunter Band:

Der Schandfleck.

Zehnter Band:

Der Sternsteinhof.

Elfter Band:

Dorfgänge (1. Teil): Die Polizze — Gänseliesel — Diebs-Annerl — Eine Begegnung — Wie der Huber ungläubig ward — Der gottüberlegene Jakob — Die fromme Kathrin — Treff-Aß — Das Sündkind — Zu fromm — Hartingers alte Sixtin —

Der starke Pankraz und die schwache Eva — Der Hoisel-Loisel — Der Einsam — Örtler — Grünes Reis unterm Schnee.

Zwölfter Band:

Dorfgänge (2. Teil): Gott verloren! — Eine Geschichte von bösen Sprichwörtern — Unter schwerer Anklage — Wenn einer es zu schlau macht — Die Herzfalte — Nit gehn tan tat's — Liesel, die an den Teufel glaubt — Die Heimkehr — Wissen macht - Herzweh — Unrecht Gut — Die Wahl im Bösen — Die Totenbeschwörung — Der Versuchung unterlegen — Gestohlenes Gut - gewonnener Mut — Josel und Julie — Die Körbelflechter-Kathrin — Der reiche Haidbauer.

Dreizehnter Band:

(Vorstadtgeschichten.) Bekannte von der Straße: Der Herr Professor — Ein Wilder von Profession — Die Freundin — Der Literat — Unsere kleinen Enttäuschungen — Alte Liebe.

Die Kameradin.

Bilder aus dem Leben einer großen Stadt: Ein Wiedersehen — Das Schlußkapitel eines Romans — Muttersorge — Wie schad! — D' Parapluiemacher-Mali — Man kann nicht wegbleiben — Sein Spielzeug.

Skizzen 1: Vereinsamt — Ein braves Mädchen — Abgesprungen und aufgetrennt — Aus dem Leben einer Rattlerin — Geläutert — Allerseelen — Die Vorangegangenen und die Dahintergebliebenen — Der Christabend einer Leichtfertigen — Getreu dem Feldzeichen — Falsches Glück — Ein frommer Augenblick — Der gekränkte Gatte — Begrabenes Glück — Makulatur.

Vierzehnter Band:

Märchen und Träume: Jaggernaut — Teufelsträume — Die Märchen des Steinklopferhanns (1. Vom Hanns und der Gretl, 2. Die Gschicht vom Jüngsten Tag, 3. Die Gschicht von der Maschin, 4. Die Versuchung, 5. Die Gschicht von dö alten Himmeln, 6. Eins vom Teufel) — Die drei Prinzen — Aus der Spielzeugwelt — Ein böser Gast — Der Erbonkel — Das Ehekräutlein — 's Moorhofers Traum — Annerl, Hannerl und Sannerl — Der unangenehme Stein — Das Weidenweiblein.

Skizzen 2: Wie mit dem Herrgott umgangen wird — Ein Fund — Der Sinnierer — Pfahlbaute mit Nutzanwendung — Ein Dorf-Idyll — D' gsprächig Stund — Für d' Katz — Schnurren (Der Weib-Fromme, Über die Freiheit des menschlichen Willens, Das Wünschen) — Eisblumen — Beglaubigtes und Unbeglaubigtes von anno 1683 — Ein Mann, den Gott liebt — In der Andreasnacht.

Erzählungen: Tod und Teufel — Früher Tod — Der Verschollene — Der Schatzgräber — Im Dienste der Wissenschaft — Die rechte Unrechte.

Fünfzehnter Band (Erster Teil):

Prähistorische Erzählungen: Thron und Fischerhütte — Ludmilla — Japhet, der einen Dümmern sucht — Ein Brief, der tötet — Die düstere Grabschrift — Ein Unheimlicher — Die zürnende Diana.

Zu eigenem und fremdem Schaffen: Eine Plauderei als Vorrede zum ersten Bändchen der „Dorfgänge" — Eine Plauderei als Vorrede zum zweiten Bändchen der „Dorfgänge" — Kalendergeschichten — Wiener Blut — Die Schriften des Waldschulmeisters — Einbegleitung — Bücherbesprechungen aus der „Heimat".

Wiener Studien: Auf der Staße — Tief im Kot — Schwere Zeiten — Gräberelend.

Abhandlung: „Anzengruber als Erzähler“ von Doktor Rudolf Latzke. (1. Die Erzählungen der „prähistorischen“ Zeit, 2. Die literarische Tradition der Dorfgeschichte, 3. Die Dorfgeschichten bis zum „Sternsteinhof“, 4. Die beiden Dorfromane: Der Schandfleck, Der Sternsteinhof, 5. Die Dorfgeschichten nach dem „Sternsteinhof“, 6. Die Vorstadtgeschichten, 7. Märchen — Gefabeltes von irgendwo und nirgendwo, 8. Bibliographischer Anhang.)

Fünfzehnter Band (Zweiter Teil):

Kleine Kalenderbeiträge: Vom Bauer, der vom Pfarrer borgen wollte — Gefährliche Gemeinplätze — Das Bäuerlein auf der Pferdbahn — Ein rarer Vogel — Der geprellte Fährmann.

Fragmente: Worauf sich der Herr Kaplan wie eine Spitzmaus freute — Parabeln und Fabeln — Eisgärtel (Gott — Gnadenlehre — Glaubensfanatismus und Glaubensheuchelei — Die Nutznießer des Glaubenszwanges — Das Leben ohne Gottes- und Unsterblichkeitsfurcht.) — Notaten zu einer Vorlesung über das Sittengesetz.

Nachlese zu den Gedichten.

Beiträge für die „Humoristischen Blätter“ 1873—1874.

Bildererklärungen aus der „Heimat“.

Beiträge zu „Figaro“ und „Wiener Luft“ 1884—1889.

Abhandlung: „Anzengruber als Tagesschriftsteller“ von Dr. Rudolf Latzke.

Fünfzehnter Band (Dritter Teil):

Schriften zum Theater: Moralisches — Der Ehebruch auf der Bühne — Der Tod auf der Bühne — Dra-

maturgische Plaudereien — Bernhard Baumeister — Louis Martinelli — Theaterbriefe vom Hofsänger Huber.

Abhandlung: „Ludwig Anzengrubers Leben und Werke" von Dr. Otto Rommel.

Literaturangaben zur Biographie.

Anhang

Textkritischer Anhang: Schriften zum Theater – Theaterbriefe vom Hofsänger Huber.

Alphabetische Verzeichnisse von Dr. Otto Rommel und Dr. Rudolf Latzke: 1. Anzengrubers Werke – 2. Anzengrubers Personennamen (Familiennamen, Berufs- und Vulgonamen, Vornamen) – 3. Anzengrubers Ortsnamen – 4. Verzeichnis der von Anzengruber und in den Abhandlungen der Herausgeber genannten Personennamen.

Nachwort der Herausgeber.

Inhaltsverzeichnis der gesamten Ausgabe.

Die Bände I—VIII und XV (3. Teil) sind von Dr. Otto Rommel, die Bände IX—XV (1. Teil) von Dr. Rudolf Latzke, Band XV (2. Teil) von beiden gemeinsam herausgegeben.